الموقف الأدبي

الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق

العددان **313**-السنة السابعة والعشرون،

أيار – 1997 م

محرم – *1418 هـ*

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230
هاتف : 6117240
6117243
6117242

المحتويـــــات :

المحتويات :

عـن الـنقد الأدبـي

<< تـنظيراً وتـطبيقاً >>

شوقي بغدادي

لن تتوقف اجتهاداتنا، وسجالاتنا ما دمنا على قيد الحياة عن الخوض في لُجج النقد عامة، والأدبي منه والفني خاصة تنظيراً وتطبيقاً. فالنقد هو الترجمة العملية الأصدقَ لجدلِ الحياةِ والأحياء في محاولة تفسير الوجود وتعليله، وفي الفنّ، يبدو النقد أشبه ما يكون بعملية ترويضٍ لجوادٍ شموسٍ يكاد لا يُسلس لراكب حتى يرميه عن ظهره جانباً. ومع ذلك فَلَسَوْفَ تبقى متعةُ امتطاء هذا الجواد الصعب من أكثر مِتعِ الدنيا إغراءً وجاذبيّة.

وفي هذا العدد تواجهنا هذه الظاهرة الخالدة مرّةً أخرى تنظيراً في مداخلة الناقد المعروف "حَنّا عبّود" فيما سمّاه "كلمتان في النقد وتأصيله" وتطبيقاً فيما صنعه ناقد آخر هو "سلمان حرفوش" مع الكاتب القصصي والروائي السوري "حسن صقر" في حديثه عن "الرمز والترميز" لدى ذلك الكاتب، أما الدراسات الباقية "كالسيرة الذاتية في الأدب العربي والموازنة بينها وبين السيرة الذاتية الغربية" فتدخل في خانةٍ أخرى قريبة تتناول الخلفيات الإجتماعية والسياسية والشخصية الكامنة وراء الكتابة ذاتها. في حين أن الدراسة الثانية "براعة الاستهلال أو في صناعة العنوان" للدكتور محمود الهميسي -من تونس- فهي تتميز كبحثٍ خاصٍ طريف لم أقرأ فيه من قبل يتناول ظاهرة "العنونة" وما يمكن فهمه من خلالها تاريخياً وفنياً وشخصياً.

يفتتح إذن حَنّا عبّودالباب مفسراً معلّلاً مشكلة النقد الأدبي منذ أقدم العصور إلى أيامنا هذه في استعراضٍ عميق هادف مكثّف للغاية، حتى ليبدو كأنه تلخيص لكتابٍ كبير كامل. ومن هنا بروز أكثر من إشكال في استيعاب النصّ وفي مصداقيته.

هل يكفي مثلاً في انتقاء تعريف النقد عند اللسانيين تلك الأسطر المعدودات حول ما يُنسب إليهم في قولهم بأن "الأدب هو اللغة منحرفة عما هو شائع ومألوف" ثم بمقارنة ذلك بنشاط الفيزيائيين.. هل يكفي هذا كي نحيط علماً بمشكلة تعريف اللسانيين. أم أن المسألة أعمق من ذلك.. والناقد حنا عبود خير العارفين به!؟.

وما معنى قوله "السيطرة على العالم" في عبارته الخاصّة للتعريف بالأدب: "الأدب هو نشاط إنساني مُنتج غرضه السيطرة على العالم لتنظيمه جمالياً حتى يكون أقرب إلى الخير والحق" من دون أن نشرح تعبير "السيطرة.." شرحاً مقنعاً حتى لا يتوهّم القارئ أن المحرّض الداخلي على الإبداع لدى الأدباء هو رغبتهم الواعية والمسبقة في السيطرة على العالم!.. مثل أي جماعة سياسية، مع أننا نعرف جيداً أن كثيراً من الإبداعات، إذا لم نقل معظمها، لا هدف منها ساعة كتابتها سوى التعبير الذاتي عن فَيْض عاطفيٍّ داخليّ قد يصبّ في نهاية المطاف في حوضِ "السيطرة.." ولكن من دون أن يشكّل بالضرورة عاملاً مباشراً عن سابق تصوّر وتصميم هدفه السيطرة على العالم. إننا نكتب أحياناً كما نتنفّس، أو كما تغرّد الطيور. من دون أن تخالجنا فكرة السيطرة هذه، وإذا حدث ذلك، فهو يحدث عادة فيما بعد لدى النقّاد، والمنظّرين، والعاملين في حقول السياسة والمجتمع وهم يؤسّسون ويعملون لعالمٍ أفضل.

وإلى أيّ مدىً يمكن اتهام مدارس النقد الألسني -بما فيها البنيوية مثلاً- بأنها -كما هو وارد في بحث حنا عبود- أنها مشتطّة في ميلها نحو الفرديّة -كالفرويديّة مثلاً- مع أن هذه المدارس متّهمة بأنها تحاول أن تكون موضوعيّةً أكثر مما يجب في اعتمادها "النصّ" وحده واكتشاف البُنى الأساسية المكوّنة له والقوانين الداخلية المتحكمّة في صياغته وبنائه.. وهكذا.. إن مقالة "حنا عبود" مقالة جامعة عميقة الأبعاد حقاً، وسامية الأهداف في دعوته إلى ضرورة "ترشيد الأدب تطبيقياً والتنظير لفاعليته في الترتيب الجمالي للعالم" أي مراعاة فاعليته الأخلاقية والجمالية معاً، في أية محاولة جادّة لتأصيل النقد الأدبي في الوطن العربي أو في العالم أجمع.. ولكن المقالة مع ذلك وبسبب كثافتها كما يبدو تعرّضت لعدد من الإشكالات غير الموضّحة بما يكفي.

وحين ننتقل إلى قراءة سلمان حرفوش "لحسن صقر" تبدوالمسألة أسهل، إذ يعمد الناقد إلى تنظيم بحثه بشكل يجمع بين النظري والتطبيقي في اداءٍ متوازن مدعوم طوال العرض بالشواهد المناسبة لظاهرة الترميز عند حسن صقر. حتى لا يبقى الكلام مجرّد أحكام عامّة. وبهذا الأسلوب المنظم الواعي يدخل بنا الناقد إلى العالم الداخلي للكاتب المبدع مميّزاً إيّاه عن الآخرين المشابهين له وبخاصّة عن الكاتب النمساوي المشهور "كافكا" مسهلاً علينا بذلك قراءة حسن صقر وحدنا.

فإذا تركنا النقد تنظيراً وتطبيقاً إلى الأبحاث الأخرى فإننا مع د. مها فائق العطار ندخل غمار بحث أكاديمي منظم موثّق مفيد في استعراض أنواع السير الذاتية للكتاب العرب القدامى والمحدثين ومقارنتها مع السير الذاتية في الأدب الغربي واستخلاص نتائج هامة منها مثل تضخّم ظاهرة "الأنا" في السيرة الذاتية العربية مما لا نجد له مماثلاً في الغربية..

أما البحث الثالث للدكتور الهميسي فهو من أطرف الدراسات التي طالعتها في السنوات الأخيرة إذ يأتي إلى ظاهرة تبدو ثانوية هي "العنوان" الذي يختاره الكاتب لعمله محلّلاً أبعاد هذا الاختيار وخلفياته الشخصية والاجتماعية والسياسية مما يلزمه بدراسة عصر كل كاتب على حدة وهو عمل شاق حقاً، ممتع، وجديد ولكن الدكتور الهميسي استطاع أن يؤدّيه بنجاح واضح كما أتصوّر.

ذلكم هو عددنا الذي نفتتح به السنة السابعة والعشرين من حياة "الموقف الأدبي" ونحن نعرف جيداً أن ما قدّمناه حتى الآن لا يلبيّ إلا جزءاً من طموحاتنا وطموحات المتتبعين من القراء. وهذا ما نَعِدُ به أنفسنا ونعد الآخرين أن نلبّي في السنة المقبلة طموحات أعمق وأشمل وأكثر إثارة في مسيرة أدبنا العربي وهو يودّع قرنه العشرين..

❑❑❑

بحوث ودراسات

<< كلمتان في النقد وتأصيله >>

دراسة : حنا عبود

ما أكثر التعريفات التي تمرّ بنا أو نمرّ بها. يكاد كل شاعر أو أديب أو ناقد أو فنان يضع تعريفاً للأدب أو النقد أو الفن أو الموسيقى... وهذه الميادين تقع في خانة واحدة وليست في خانات متباعدة أو مختلفة.. فنحن نرى التعريف الواحد يغطي أحياناً كل التعريفات الأخرى من أدب ونقد وفن وبقية الأسرة السعيدة... بل إن المدارس، من كلاسية ورومانتيكية وتعبيرية وانطباعية... تكاد تكون واحدة في الأدب والرسم والموسيقى والنقد، بل نكاد نقول: والفلسفة أيضاً... إلا أن ما يهمنا هنا هو النقدالأدبي تحديداً، وإن كان ثمة سمات عامة بين كل النقودات الفنية.

■الأسطوريون يرون الأنماط الأولية مدار كل أدب ونقد. والفرويديون يرون اللبيدو أساس كل أدب.

لكل ناقد تعريفه الخاص فإذا أضفنا تعريفات الأدباء والفلاسفة وعلماء النفس والمفكرين الذين خاضوا غمار الفنون والآداب والموسيقى حصلنا على آلاف التعريفات. وكل تعريف يعبر عن الموقف النظري الذي ينطلق منه هذا الناقد أو ذاك، أو هذه المدرسة أو تلك. فالأسطوريون يرون الأنماط الأولية مدار كل أدب ونقد والفرويديون يرون اللبيدو أساس كل أدب... وهكذا. ولا شك أن كل تعريف يشتمل على جانب هام من الحقيقة. وتعريف الأدب هو تعريف للأرضية الأساسية التي تقوم نظرة الناقد عليها، ولكن تعريف النقد وإن كان يعتمد على تعريف الأدب، إلا أنه لا ينطبق عليه تمام الانطباق. فتعريف الأدب هو نفسه تعريف النقدعند اللسانيين ولهذا جاء نقدهم محدوداً. يقولون الأدب لغة، إذن على النقد اللساني ان يهتم باللغة، ببنيتها الداخلية وتشكيلاتها الخارجية والمورفولوجيا التي تطرأ عليهما. ولكن الفيزياء لغة أيضاً وكذلك التاريخ والرياضيات والتشريح والحقوق والاقتصاد... وحتى يميّزوا الأدب قالوا أنه لغة منحرفة عما هو شائع ومألوف، والنقد يدرس هذا الانحراف. ولكن الغريب أن هذا الانحراف موجود في الرياضيات والحقوق والاقتصاد والفيزياء، فهل الوقوف على انحراف تلك اللغات عن الشائع المألوف يعني الوقوف على الأدب؟ ثم أن هناك نصوصاً لا تختلف عما هو شائع ولا تنحرف عما هو مألوف كالأغاني الفولكلورية مثلاً، فهل تسقط من خانة الأدب؟

إن القول إن الأدب لغة هو الدرجة الأولى التي يجب ألا نقف عندها، فهذا من بدهيات الأمور، لكن ثمة أشياء كثيرة لا بد من توافرها حتى يكون النص أدبياً، لا مجال لذكرها هنا ومناقشتها. إن كل تعريف للنقد يجب أن ينطلق من تعريف الأدب، ولكن يجب ألا يقف عنده كما فعل اللسانيون وغيرهم. وسوف نحاول تعريف الأدب حتى يتسنى لنا تحديد مفهوم النقد.

الأدب هو نشاط إنساني منتج غرضه السيطرة على العالم لتنظيمه جمالياً حتى يكون أقرب إلى الخير والحق، وبذلك يمكن تجنب النشاطات المدمرة للوحوش الغريزية القابعة في قاع النفس البشرية، الأدب (وأسرته الجميلة طبعاً) هو الاقدر على هذه السيطرة على هذه الوحوش وتوجيهها بما يلائم الحق والخير والجمال. وعندما نقول الأدب فإننا لا نفرده عن بقية الفنون، بأي معنى من المعاني ومهما بدا هذا أو ذاك متميزاً من بقية الفنون بكيانه الخاص. فحتى الرياضة تعتبر وسيلة أدبية للسيطرة على هذه الوحوش الغريزية. وما المسرحية سوى لعبة راقية غرضها السيطرة علىالناس وتوجيههم إلى تنظيم أدبي رفيع المستوى لا يدع مجالاً لانفلات أي وحش قابع في أعماق النفس البشرية.

■الأدب هو نشاط إنساني منتج غرضه السيطرة على العالم لتنظيمه جمالياً.

أما النقد فإنه علم قائم بذاته، علم شمولي لا يدع ميداناً من ميادين الحياة إلا أشرف عليه وراقبه. إنه علم الاقتصاد الأدبي، غرضه تمكين الأدب من السيطرة على العالم لتنظيمه جمالياً فكما أن الأدب خطاب سلطة فإن النقد خطاب سلطة أيضاً. فما الفرق بين الخطابين؟

الخطاب الأدبي خطاب متنوع، قد يشتط ويتطرف، وقد يخطىء وينحرف عن المهمة السامية وهي خلق عالم جمالي، أما الخطاب النقدي فإنه (حسب تصورنا) يجب أن يكون خطاباً يحدد للأدب مساره حتى يكون إنتاجه أدبياً منضبطاً. فالخطاب النقدي يشترك مع الأدب في الخلفية الأساسية وهي التنظيم الجمالي للعالم، لكنه يقوم بمهمة أخرى وهي ضبط مسار الأدب حتى لا ينجرف وراء تطرفات البشر وأنانياتهم ومبالغاتهم وانسياقهم وراء الاقتصاد السياسي المدمر. ويعتبر أرسطو أول من حدد وظيفة الأدب والنقد. وقد أكد أن الغرض من الأدب هو إثارة الخوف والشفقة في التراجيديا، ونضيف بأنه أيضاً يثير المسرة الجمالية والفرح والمتعة الفنية ضمن نطاق الحق والخير، وانتقاد قباحة هذا العالم بكل مستوياته في الكوميديا والهجاء.

لقد كان أرسطو أول من ربط الأدب كإنتاج بالنقد كمنظّر من أجل إقامة اقتصاد أدبي حقيقي. وقد حذر من ترك الإنسان لأهوائه وميوله، إذ تنفلت غرائزه الحيوانية مما يهدد الاقتصاد الأدبي ويقوض سلطته وتنظيمه العالمي.

عندما ظهرت الثورة الصناعية بشرت بانتصار الاقتصاد السياسي، فما كان من الأدب إلا أن هاجمها بحق ولكن بعنف وأظهر الدمار الذي ستجره على الإنسانية في علاقتها الأدبية، وكيف أفلتت الغرائز البشرية من عقالها. وكانت الرومانتيكية رداً عنيفاً على الثورة الصناعية، ولكن النقد

خفف من غلواء الرومانتيكية وأظهر كيف أن النزعة الفردية الموجودة فيها غريبة عن الأدب، وأنها تؤدي إلى التطرف، والتطرف عنصر جشاعة تغلغل في الاقتصاد الأدبي من جراء تأثير الاقتصاد السياسي في سعيه المحموم لتأريث التهافت على الثروة والملكية والحيازة الخاصة...

والاقتصاد الأدبي هو تجربة أثينا في القرنين السادس والخامس قبل المسيح. وهو يقوم على ثالوثين: الأول مادي وهو اعرف نفسك (أي اعرف مكانتك وحجمك كفرد تجاه الطبيعة والمجتمع) ولا تتطرف (لأن التطرف تدمير للاقتصاد الأدبي) والصلاح مستحيل (استبعاد أن يكون الفرد حائزاً على الصلاح الكامل) والثالوث الثاني هو ثالوث معنوي: الحق والخير والجمال. وبهذين الثالوثين اعتقد الإغريق أنهم يستطيعون السيطرة على الوحوش القابعة في النفس الإنسانية بغرض تحقيق التفوق المستمر، تفوق الإنسان على ذاته بالسير الحثيث نحو الكمال. ولو قلنا السمو بدلاً من التفوق لما جئنا بمعنى جديد، لأن هذا قصدنا من كلمة تفوق بعيداً عن معنى القهر والغلبة والإجهاز على المنافسين، كما في الاقتصاد السياسي.

■**النقد علم قائم بذاته، علم شمولي لا يدع ميداناً من ميادين الحياة إلا أشرف عليه وراقبه.**

لكن سيطرة المفاهيم الدينية في العصور الوسطى وجهت ضربة قاسية للاقتصاد الأدبي في كل فروعه وميادينه من نقد وأدب وموسيقى ورسم ونحت ورياضة وألعاب وغير ذلك. في العصر الوسيط تغير الوضع كلياً حتى يكاد المرء يقول أن الاقتصاد الأدبي توقف عن العمل أو كاد. غدت عقيدة الكنيسة مقياساً لكل محاولة في الاقتصاد الأدبي من أبسط لعبة للصغار حتى الألعاب الأولمبية والمسرح، من السطر التعليمي حتى السطر الشعري، ومن كتابة الرسالة الشخصية حتى كتابة الفلسفة. عطلت الألعاب الأولمبية ومنعت الموسيقى إلا الكنسية وحظرت المسرحيات كلها إلا إذا كانت مسرحيات الآلام، واستبدلت الألعاب بالصلوات والموسيقى بالتراتيل... إلى آخر ما هنالك من بدائل حلت محل الأصائل. وصار الكتاب المقدس هدفاً للشرح والتفسير والتأويل والتقليد. والأسلوب الأمثل هو الأسلوب الأقرب إلى الكتاب المقدس.

بالطبع لم يستسلم الاقتصاد الأدبي لهذه الموجة. تراجع ولكنه لم يمت وقد لعب الألمان والفرنسيون دوراً كبيراً في استمرارية الأدب في قلب هذه الظروف الجديدة والثقيلة. وقد قامت محاولات بارزة للاقتصاد الأدبي في القرن الخامس عشر ولما حل القرن السابع عشر قامت حركات فردية متفرقة أسست للأدب الحديث في القرن التاسع عشر، حيث اتخذ الأدب منحى جديداً. وكذلك النقد. ولكن المشاريع الكبرى للاقتصاد السياسي كانت قد تمكنت تماماً، فنشأ الصراع الأكبر بين الاقتصادين: السياسي والأدبي، ومازال يشتد ضراوة حتى هذه الأيام.

في أوائل القرن العشرين عاد النقد الأدبي يمارس وظيفته المزدوجة: الإشراف على الإنتاج الأدبي والتنظير للاقتصاد الأدبي في ظل ظروف جديدة ساد فيها الاقتصاد السياسي ودمر الفرد والطبيعة والمجتمع وأخلَّ بالتوازن البيئي ووصلت آثاره حتى طبقات الجو العليا.

* * *

هل يجب تأصيل النقد في هذه الأيام؟... نسرع ونجيب: نعم يجب تأصيل النقد لأنه مال في معظمه إلى الاهتمام بالفردانية حتى في كبرى مدارسه من وجودية وشكلانية وفرويدية ولسانية... حس الجماعة والمسؤولية المستقبلية يكادان يخلوان إلا من بعض مدارس النقد. فالنقد الفرويدي يكاد ينحصر في العمق النفسي للفرد، والنقد الوجودي ضيّق على نفسه فجعل همه مواجهة الفرد للوجود الخارجي من طبيعي وبشري، والنقد اللساني يكاد لا يغادر ميدان قواعد اللغة... أشياء وأشياء يمكن السجال فيها هنا لولا ضيق الفسحة. ولو كان النقد يقوم بوظيفته المزدوجة: الإشراف على مسيرة الأدب والتنظير للاقتصاد الأدبي، لما ظهرت دعوتنا لتأصيله، لأن هذه الوظيفة نفسها تهديه إلى سبل التأصيل.

بعض المحاولات الأوروبية سعت إلى تأصيل النقد بالعودة إلى الإغريق، وبذلك أهملت العصور الوسطى باستثناء بعض التجاريب النقدية في أواخر هذه العصور. وبعض المحاولات الأخرى رأت أن الأدب نقد للحياة، بمعنى أنه الرقيب أو المرشد الذي يوجه السلوك البشري نحو الأمثل، فلا حاجة إلى فتح السجال إلا مع ما يجري في الآن، لأنه هو الأهم. ولكن كيف نعرف أن الاقتصاد الأدبي صحيح إن لم يكن لدينا تقليد مختبر على مدى التاريخ الأدبي؟ بعضهم جعل المنطق البشري دليلاً وبعضهم عمد إلى احترام التقليد وبعضهم رأى أن الحق والخير والجمال لا تحتاج إلى تجارب ولا إلى تقليد متبعين في ذلك مذهب كانط المتعالي، إلا أن الجميع حكموا أن التأصيل لا يمكن أن يتم بالعودة إلى العصور الوسطى.

■الخطاب الأدبي خطاب متنوع قد يشتط ويتطرف وقد يخطئ وينحرف عن المهمة السامية.

ومع أننا ننتمي إلى الدائرة الثقافية للبحر المتوسط، إلا أن أدبنا يختلف اختلافاً كبيراً عن الآداب الغربية بشيئين بارزين جداً: الأول أننا لا نملك أدباً قديماً، فأقدم النصوص الأدبية لا تتجاوز القرن الخامس الميلادي، بل إن هذه النصوص مشكوك فيها، نظراً لفقدان الدليل المادي، والشك بالرواة، والثاني أن أدبنا لم يعرف الفنون الأدبية، فحتى اليوم لا نملك دليلاً على وجود مسرحية أو ما يشبه المسرحية، ولا على أناشيد احتفالات وأعياد وألعاب رياضية ولا على شعر ميثولوجي ولا على أغاني زفاف... نحن أغنياء بالغناء من مديح وفخر وغزل وهجاء ورثاء... الشعر الغنائي عندنا لا يدانيه شعر آخر تقريباً. وحتى اليوم مازالت الغنائية تغلب عليه. وقد يناقش بعضنا أن من المستحيل ألا يكون لدينا فنون أخرى، فالبقايا الميثولوجية في شعرنا تدل أن هناك شعراً ميثولوجياً. وهم محقون في هذا وفي غير هذا أحياناً، لكن الواقع أن هذه الفنون فقدت لسبب أو لآخر ولا وجود لها عملياً.

هذا النوع من الأدب، أو لنقل هذا الأدب الذي وجدناه بين أيدينا أنتج نقداً خاصاً به، من الأصمعي وحتى القرطاجني، من القرن التاسع حتى القرن الثالث عشر. ولا شك أننا لا نطمح إلى نقد مسرحي أو ميثولوجي أو نقد فني مرتبط بهندسة الحياة. لقد جاء هذا النقد مطابقاً للأدب الغنائي الشائع والمنتشر. فرسالة الغفران الفريدة من نوعها في أدبنا لم تحظ بأي نصيب من النقد، فلم

يتوقف عندها أحد ولم يولها ولو أدنى مستوى من الاهتمام النقدي الحقيقي. معظم نقدنا، إن لم نقل كله على الإطلاق، اعتمد على البلاغة والأخلاق. فامرؤ القيس حامل راية الفاسقين في الجحيم، وشعره يضر بالأخلاق. وكان الأصمعي يحجم عن رواية أي بيت من الشعر الجاهلي يتنافى مع الأخلاق الدينية، ولكنه يرى من باب آخر أن شعر حسان رق ولان فتدنى عن قوة شعره في الجاهلية عندما دافع عن الدين. وقد ظل نقدنا على هذه الشاكلة تقريباً حتى القرن التاسع عشر، من إعجاب بالمعنى الجديد أو النظم المحبك أو البلاغة المعجزة أو التشبيه الطريف أو الاستعارة المبدعة. ودائماً كنا نسمع: هذا معنى لم يطرقه غيره... ومعهم حق في ذلك فقد أمضوا معظم جهودهم النقدية في متابعات ما سموه السرقات الأدبية، كأن قصيدة المديح مثلاً تستطيع أن تأتي بصفات لم يأت بها الشعراء الأوائل. وكما تكرر القصيدة المدحية الصفات التي سبقتها، كذلك يكرر النقد ما سبق توطيده أو الاهتمام به أكثر من غيره. فعمدة ابن رشيق كتاب لا يقدم لنا كلمة نقدية جديدة عما جاء عند النقاد الذين جمع آراءهم في كتابه. كان يؤيد هذا الرأي أو يؤاخذ ذاك، ولكنه لم يقم بأي خطوة تأصيلية.

قلنا إن الأوروبيين أصلوا نقدهم بالسجال مع التراث القديم، أو بالسجال مع الحياة التي صارت مواجهتها ثقيلة الوطأة استحوذت على اهتمام النقاد وضرورة توجيه الأدب من أجل هندسة الحياة، بعيداً عن العصور الوسطى، أي عن الفروض والمراسيم والأوامر الدينية أما نحن فليس لدينا قديم. كل ما لدينا نشأ من العصور الوسطى، وهي العصور التي رفضها النقد العالمي. ولم نر لها إنتاجاً يذكر إلا في المراحل المتأخرة منها، حيث ظهرت بحق أسسٌ جديدة للأدب فقد ظهر غارغانتوا والخوري جان عند رابليه وظهر دون كيشوت عند سرفانتس، وظهرت نيكوليت عند كاتب فرنسي مجهول الاسم. وقد لعب الألمان دوراً كبيراً في هذه المراحل. فهذه الحفرة التي تسمى العصور الوسطى هي التي يقفز فوقها النقد الأوروبي ليجلس إلى مأدبة أفلاطون أو أرسطو أو اسخيلوس أو يوربيدس، وهو يخوض في المسائل الجمالية الرفيعة المستوى التي لا يمكن للنقد أن يتجاهلها.

■الاقتصاد الأدبي هو تجربة أثينا في القرنين السادس والخامس قبل الميلاد.

وهذا التأصيل الأدبي يختلف عن التأصيل الديني اليوم، فالأصوليون المسيحيون ليسوا متفقين على مرجعية دينية، هل يرجعون إلى بطرس أم بولس أم يعقوب أم مرمون (كما هي حال ملة المرمون في الولايات المتحدة الأميركية) أما النقاد فإنهم يعرفون مرجعيتهم القديمة ولا مرجعية لهم سواها إن رغبوا في التأصيل. لكن عودتهم إلى المرجعية تختلف عن عودة الأصوليين إلى مرجعيتهم حتى على فرض أنها مرجعية واحدة. فعودة النقاد هي عودة سجالية مع المرجعية القديمة، أما عودة الأصوليين الدينيين فإنها عودة تسليم ومطاوعة لا عودة تكليم ومساجلة. إن النقاد يؤمنون بأن التأصيل مستحيل من دون المساءلة والمساجلة، وهذا هو المحظور والمحرم في الأصوليات الدينية فالعودة إلى السلف عودة إذعان واستسلام لا مساءلة ومساجلة.

النقد اليوم ليس نقداً فرنسياً أو إنكليزياً أو ألمانياً، بل صار نقداً عالمياً، مما جعل ميدان السجال واسعاً كما لم يكن من قبل، فالسجال اليوم يجري مع المحدثين كما يجري مع القدماء ومع المحليين كما مع العالميين، وتطرح مسائل كثيرة من خلال هذا السجال الواسع، وبذلك يتم التأصيل.

نقدنا اليوم جزء من النقد العالمي، بغض النظر عن مدى فاعليته، وكل المشكلات النقدية تنعكس فيه وإن لم يكن لها أساس فعلي، فقد تكون مشكلات نظرية، ومع ذلك تطرح للنقاش. وهو بحكم ارتباطه بالنقد العالمي يتأصل عن طريق السجال مع القدامى والمحدثين، وهذا السجال نابع من طبيعة النقد، فهو لا يستطيع أن يكون أصولياً بالإذعان على غرار الأصوليات الدينية. ولكن كيف السبيل إلى التاصيل من دون هدر جهود، أو بالأحرى من دون ضلال عن الخط الأساسي للنقد؟

إن هذا يختلف باختلاف وجهات النظر والمواقف، فالناقد الثائر الذي يضيق صدراً بالقديم ويأنف من مساءلته والدخول في سجال معه يرى تأصيل النقد بالقطيعة مع السابق ومواجهة الجاري الفعال، والناقد الذي يؤمن بأن هناك تواصلاً بين القديم والحديث يقبل المساءلة والمساجلة، وبعضهم أحياناً يستسلم للتراث النقدي القديم. وكل واحد من هؤلاء يزعم أنه يقوم بعملية التاصيل. أما نحن فنرى أن النقد يتأصل فقط عندما يعرف مهمته. فمن جهة هو مرشد لمسيرة الأدب وهذه تشمل الميادين التطبيقية، ومن جهة أخرى يقوم بنشاط نظري لوضع استراتيجية استيلاء الأدب على العالم استيلاء جمالياً. فإذا سلمنا بهذين المنطلقين للنقد سهل علينا مساءلة الماضي والحاضر والسجال مع كل النقاد والمفكرين والفلاسفة ومع الاقتصاديين أيضاً... فالنقد الأدبي بهذا المعنى مسؤول مسؤولية مباشرة عن ترتيب العالم جمالياً، مثلما هو مسؤول عن تفعيل الأدب لتحقيق هذه المهمة، فهو يهتم بكل شيء من حركة الفرد وانفعالاته وحتى حركات الأمم والشعوب والتجارب الماضية والحاضرة والمستقبلة... من أغنية الزفاف وحتى عزيف الأقمار التجارية والحربية في الفضاء الخارجي، من مصرع أفجيني وانتيغوني حتى مصرع المجموعات والشعوب في العصر الحديث.

■سيطرة المفاهيم الدينية في العصور الوسطى وجهت ضربة قاسية للاقتصاد الأدبي في كل فروعه وميادينه.

إن أولئك الذين يحصرون النقد باللسانيات أو اللبيدو أو سقوط الذات في العالم أو في الأساطير ينسون المهمة الأساسية للنقد والأدب وهي ترتيب العالم جمالياً. إن من السهل جداً التعبير عن اللبيدو والتنظير له. ولكن ماذا لو انحصر الأدب في ذلك من دون أن يكون له هدف شمولي؟ ألا يعني انفلات الوحوش القابعة في النفس البشرية من عقالها؟

على كل نقد، مهما كانت المدرسة التي ينتمي إليها، أن يضع نصب عينيه المهمة الأساسية له وهي الاقتصاد الأدبي، أي ترشيد الأدب تطبيقياً والتنظير لفاعليته في الترتيب الجمالي للعالم. وبذلك ندرك ببساطة طرائق التأصيل، القائمة دائماً على المساءلة: إلى أي مدى اقتربت الفاعلية الأدبية من الاقتصاد الأدبي، وعلى المساجلة: كيف يرتب العالم جمالياً.

ومن دون وضع استراتيجية (موقف شمولي) للأدب والنقد، تصبح كل المحاولات عبارة عن جهود مبعثرة ضائعة، معظمها يهوي إلى الاندفاعات الفردية، فلا نعرف ماذا نؤصل ولا كيف

■بعد تمكن المشاريع الكبرى للاقتصاد السياسي نشأ الصراع الأكبر

نؤصل. ولكن مهما كان التأصيل وبأي طريقة جرى، فإن طبيعة النقد تأبى الانقياد المذعن وتتشبث بالمساءلة والمساجلة، وهذا خير ضمان أن النقد لا يستكين لحضانة أصولية جامدة، ولا يرتاح لترسيمات أبدية ولا يذعن لقدسية الفرائض، فالنقد والقدسية ضدان تماماً. ومادامت طبيعة النقد المساءلة والمساجلة، ومادامت استراتيجيته هي تمكين الأدب من السيطرة على العالم جمالياً، فلا خوف من أي مأدبة يدعى إليها أو يشارك فيها، سواء جلس مع الأصمعي وورعه أو مع ابن رشد ونظريته المغلوطة في المحاكاة، أو مع الفراهيدي واقتصاره على أبحر محدودة من العروض، أو مع ابن خلدون الذي رأى أن الإيقاعات في الطبيعة أكثر بكثير مما رصده الفراهيدي، أو مع أفلاطون في كهفه المثالي أو مع أرسطو واستراتيجيته الأدبية أو مع ماتيو أرنولد ونقده للحياة أو مع فرويد أو يونغ أو سارتر أو الشكلانيين أو اللسانيين أو مع البنيويين والنقاد الجدد أو غيرهم... فمادام الأدب واعياً لهدفه فإنه لا يضيع مع أي مرجعية ولا يذعن، مهما كانت هذه المرجعية النقدية رفيعة السمعة أو سيئتها.

إن حديثنا محصور بالنقد كمثال، كنظرية، كشيء متعال حسب مفهوم كانط، ولا يمس من قريب أو بعيد التقليعات النقدية التي تلمع وتختفي كما تفعل الشهب السماوية.

❑❑❑

حـــــسن صـــــــقر

<< بــين الـرمز والـترمـيز >>

دراسة : سـلمان حـرفـوش

هذه الدراسة عن المعمارية الرمزية في أدب حسن صقر مستندها المرجعي روايتاه: "الوجه الآخر للسقوط" أولاً، ومن بعدها "البحث عن الظلام". كلا، لم نهمل مجموعاته المتتابعة في القصة القصيرة، لكن الاستشهادات والدراسة التفصيلية قصرت على تلك الروايتين تحديداً. وقد كتب البعض عن أدب حسن صقر، وترددت أكثر من مرة أقوال تنسبه إلى التيار الكافكوي عموماً دون إسناد تفصيلي. وبالطبع، فليس القرب من كافكا امتيازاً وتفوقاً. كما أن مخالفته لا يمكن أن تعتبر نقصاً أو تقصيراً. وهذا التوضيح لا بد منه في البداية حتى لا يعتبر نقضنا لتلك الأقوال انتقاصاً من القيمة الأدبية لأعمال حسن صقر، إذ أن كاتبنا السوري، وإن أعطى أحياناً بعض اللمحات الكافكوية العابرة، لا يمت بصلة إلى كافكا وتقنيته الرمزية المعروفة. فأبطال كافكا شخصية واحدة تواجه على مسرح الوجود العبثي الرموز -الألغاز التي تحكم مسار القدر الإنساني، ضمن أكثر الديكورات اليومية رتابة وبساطة. وهذا ما لا نجده إطلاقاً في أعمال حسن صقر، حيث تتشابك الرموز متحولة في أحيان كثيرة إلى ترميزات ضائعة ضمن تداخل المنظورات والاسقاطات المتباينة المتنوعة. وأما البطل لديه فهو مثقف لا يمل من استعراض قراءاته ومراجعه، وتراه دائماً في حالة استبطان، غارقاً، عن قصد، في مونولوج ذهني مكثف يكاد أن يكون أحياناً مقالات فكرية في أكثر من موضوع.

■إنه سر رهيب يوحد بين ظاهرات الطبيعة وحقيقة الروح ويخلق الحماسة للوصول إلى الأعمال النبيلة.

فما هي تلك المواضيع أو المحاور؟ أينما تجولت في عالم حسن صقر الروائي سوف تلتقي دائماً بترميزات متكررة حول:

1- الطبيعة

2- الألم والشر

3- الفرد والمجتمع

4- التاريخ وصيروته الطاغية

5- الأصداء الفرويدية لعقدة أو ديب

وتبرز هذه المحاور من خلال النقاش الذهني المباشر، أسلوب المقالة الوجدانية الذهنية، مثلما تنتشر على امتداد عمله الروائي من خلال تطور الحدث المحوري فهي التي تنظم تعاقب المواقف التي قوامها:

ً1- المفارقة واقتحام اللامعقول للواقع المألوف.

ً2- الحب وآفاقه المغلقة بالعهر والاغتصاب.

كلمات قليلة لا بدّ منها لننتقل بعدها مباشرة إلى التحليل الدقيق عبر الاستشهادات المأخوذة من الروايتين موضوع الدرس: "البحث عن الظلام" و"الوجه الآخر للسقوط".

ً1- الطبيعة.

لنقرأ سوياً: "... إنه سرّ رهيب يوحّد بين ظاهرات الطبيعة وحقيقة الروح، ويخلق الحماسة للوصول إلى الأعمال النبيلة..." [البحث عن الظلام – ص 9]، ونتبعها على الفور بالعبارة التالية: "... والروح دائماً منفية. وهي تنعتق من عقالها مرة واحدة في العمر، وتندمج مع الطبيعة حيث يقيم الفنانون والشعراء وحاملو الألم الإنساني الذي لا مبرر له... والروح بعد أن تستعيد حريتها. وتنتصر على انخلاعها في الطبيعة، تستقر في الأعماق..." [الوجه الآخر للسقوط، ص 190] فنجد أن الروح والطبيعة صنوان في العظمة، وهما على علاقة وثيقة، مجهولة الماهية والآفاق، لكن الطبيعة على أي حال هي التي تساعد الروح على الانعتاق وعلى معانقة الحرية والقيام بالأعمال الجليلة. نحن إذن داخل أسوار المدرسة الرومانسية، فتلك أفكارها وذلك بعض أجزاء عالمها المعروف. ونظل داخل الأجواء الرومانسية التي تجمع ما بين الحالة النفسية للإنسان وبين الظواهر الطبيعية. في الاستشهادين التاليين المأخوذين على الترتيب. الأول من "البحث عن الظلام، ص 52"، والثاني من "الوجه الآخر للسقوط، ص 183":

■لا أرى في الوجود إلا رموزاً وإشارات، وهنا يكمن عنصر المأساة في شخصيتي.

"... ومن حولنا تنساب الموسيقى الحالمة والأنسام الناعمة وكل ما يحقق السلام والطمأنينة..."

"....كانت لحظة الوداع بين مظهر الدبلان وعز الدين الحيّاك مؤثرة إلى أبعد الحدود، حتى أنها جاوزت واقعها الطبيعي، وتحولت إلى دراما عنيفة شاركت فيها قوى الطبيعة مجتمعة..."

ولكن حسن صقر ينعطف فجأة، داخل مقولة الطبيعة، بعيداً عن الرومانسية، على التخوم الضائعة بين الرؤية العبثية الرمزية وبين الرؤية الدينية ببعدها الوجودي الممزق:

"... يجب أن يحصل شيء ما. وإلا لماذا جاءت هذه الحمامة وألقت كلمتها ثم صرعها الرصاص؟ هل تأتينا هذه الرموز من الطبيعة مجاناً؟ أليست لها دلالات؟ وإلا لماذا جاءت؟ إن هذا ليس تخريفاً. إنه الحقيقة بذاتها..." [الوجه الآخر للسقوط، ص 123]

"... لا أرى في الوجود إلا رموزاً وإشارات، وهنا يكمن عنصر المأساة في شخصيتي..." [البحث عن الظلام، ص 50]

"... وقد تأكدت أن هنالك لغة ما يتم التخاطب بواسطتها بين السماء والأرض، بين البحر والنجوم، بين الليل وبين جنوده المبثوثين في كل مكان..." [البحث عن الظلام، ص 57]

ويتغير المنظور "الطبيعي" مجدداً ليتحول إلى أصداء معاصرة للإحيائية القديمة في طفولة الحضارة البشرية:

"... وقد داعبته نسمة صباحية فيها الكثير من العذوبة والرقة، فابتسم لها شاكراً وتقدم إلى الأمام..." [الوجه الآخر للسقوط، ص47]

"... خيّل لعز الدين... أن القمر حدّثه قائلاً:

– لقد تأخرت كثيراً يا ولدي يا عز الدين.

ندح عز الدين برأسه علامة الموافقة، ولكي لا يقف مكتوف اليدين أمام هذه الظاهرة الطبيعية الجميلة التي تحدثت معه بتواضع ومودة قال:

■ **الطبيعة أمامنا ضمن ثلاثة منظورات: الرومانسي والرمزي والاحيائي.**

– كانت لدي بعض المشاغل، وها أنذا ذاهب إلى النوم لأستعيد نشاطي في الصباح الباكر.

قال القمر مباركاً:

– عظيم. والأعظم من ذلك أنك لم تتورط في الرذيلة يا ولدي يا عز الدين..." [الوجه الآخر للسقوط، ص 6]

"... قالت سميرة:

– ما لك؟ هل أنت خائف من الربيع؟

قلت:

– كلا، أنا خائف منك أنت..." [البحث عن الظلام، ص 23]

ها نحن إذن والطبيعة أمامنا ضمن ثلاثة منظورات متباينة:

أ- المنظور الرومانسي البحت

ب- المنظور الرمزي (والديني)

ج- المنظور الإحيائي

وينتقل الكاتب، أو ينقّل ابطاله وأحداثه، بين هذه المنظورات المتنافرة دون حرج و... بكل عفوية!! فكأنه يستعيد، دون تمحيص أو مناقشة، جميع مدّخراته اللاشعورية الغارقة في أعماقه من منبته الريفي، وتعامله الغض في الطفولة الأولى مع عالم الطبيعة ببعديها: الأليف والمخيف على حد سواء.

الألم والشر+ الفرد والمجتمع + التاريخ وصيرورته الطاغية

هذه المفاهيم يأخذ بعضها بأعناق البعض الآخر، فكان لزاماً ضمّها تحت عنوان واحد. وبداية نقرأ المقطع التالي من "الوجه الآخر للسقوط، ص 206":

"... لم يستطع أحد، حتى ولم يرغب، في أن يلغي الشر من الوجود... إن الحضارة التي أبدعها الإنسان لم تنشأ نتيجة إلغاء الشر، وإنما من قهره واستيعابه وبالتالي التحايل عليه.

لقد كان باستطاعة الإله أن يلغي الشيطان من العالم، ولكنه لم يفعل ذلك. وفي هذا مغزاه. ذلك لأن الإله أراد تحسين الكون تدريجياً عن طريق إبراز التناقض بين الإنسان والشيطان وإبقاء

التوتر قائماً والمعركة محتدمة، كي يتمكن الإنسان من إظهار مكنوناته التي يزجها بصورة منسقة في صراع لا يخمد أواره. ولو كان الإنسان منذ البدء استل سيفاً وقطع رأس الشيطان لما كان هناك تقدم ولما كان هناك تاريخ".

الشر إذن هو نقمة الفرد والمحنة التي لا تردّ إلا بالصراع والمقاومة، على أنه شرٌّ يقوم بدور إيجابي إذ يدفع عجلة التقدم في التاريخ للمضي في صعود مستمر. وهذا الشر يرفع رأسه هنا وهناك تحت أقنعة مختلفة. فهو الألم الذي يصقل الضمير والجمال:

■لقد كان باستطاعة الإله أن يلغي الشيطان من العالم ولكنه لم يفعل ذلك.

"... هناك آلام يتم التعبير عنها بأشكال شتى، حيث أن الروح يتاح لها أن تصرخ عندما يمسّها الأذى، وترمي إلى الوجود بكل الإمكانات التي منحتها إياها الطبيعة. ومن هذا الصراخ تنشأ عوالم لا حدود لها. ومن هنا ينشأ الضمير، ويخلق الجمال، وتزهر شجرة الحياة المورقة..." [البحث عن الظلام، ص21].

ولكن الشر قد تكون بدايته مع الإثم وصولاً إلى المعرفة عن طريق الألم من خلال الشعور بالذنب وتوقد الضمير، وتلك الحركة في صلب الصيرورة التاريخية:

"... يمكنك الانتقال من الإثم إلى الألم، ومن الألم إلى المعرفة، والمعرفة شفاء. صحيح أن المسألة سوف تعود من جديد بعد أن تقفل الدائرة، إلا أن المعرفة بحد ذاتها طاقة متجددة إلى ما لا نهاية. وهذا بحد ذاته كاف لأن يبقيك عائماً فوق الماء..." [البحث عن الظلام، ص55] .

على أن الشر الأكبر ضياع الفرد أمام المجموع، وانسحاقه أمام حركة التاريخ الهادرة:

"...إن اللامبالاة التي تقابل بها آلام الفرد من قبل المجموع مسألة تاريخية..." [الوجه الآخر للسقوط، ص116]

وفي موضع آخر:

"... الناس إذن قسمان: قسم يمتطون صهوة التاريخ وهم قلة قليلة لأن المكان لا يتسع للكثير، وقسم يتدحرج التاريخ على ظهورهم ويشبعهم ذلاً على أساس أنهم لا شيء..." [الوجه الآخر للسقوط، ص125].

وعلى محيط القوة التاريخية النابذة يرتمي الفرد في البؤس: "... يكفي، وليذهب كل منا إلى المستنقع..." [الوجه الآخر للسقوط، ص60]

ويساوَم هذا الفرد ليبيع نفسه –وقد تنجح هذه المساومة أحياناً:

"... ساميلا التي تبيع جسدها الصغير تحت ضوء شمعة ضئيلة، ولا يعلم بها إلا عدد قليل جداً من الناس. أما هو فيبيع نفسه تحت ضوء الشمس في مدينة الثلاثة ملايين – دمشق –، علماً بأن كل واحد من هذه الملايين الثلاثة له الحق إذا شاء أن يراقب عملية البيع هذه..." [الوجه الآخر للسقوط، ص 62]

وإذ ما فشلت المساومة وقع الفرد في الجريمة، جريمة القتل، كما في "الوجه الآخر للسقوط" مع عز الدين الحيّاك، وأودع بالطبع الحبس، أو أنه يشرّف الحبس سجيناً متهماً بالمعارضة والشغب

كما في "البحث عن الظلام" مع أحمد بركات. وفي الحبس المعتم، المنتن، يسفر التاريخ عن أقذر وجوهه، وجه التعذيب وامتهان الجسد والروح حتى لب العظم:

"... التاريخ مليء حتى عنقه بالتعذيب والعويل..." [البحث عن الظلام، ص45]

استشهادات قليلة نكتفي بها في هذا المجال رغم أهمية الموضوع وتشعبه الذي لا ينتهي لأنها كافية لجلاء عودة المنظور الرومانسي مجدداً، فلا أحد ينكر مدى أهمية الفرد ومواجهته الفاجعة للألم ضمن إطار المدرسة الرومانسية. ولكننا بهذا الصدد أيضاً نفاجأ بتعدد المنظورات وتشابكها فهي:

■الشر هو نقمة الفرد والمحنة التي لا تردّ إلا بالصراع والمقاومة.

أ- المنظور الرومانسي

ب- المنظور الاجتماعي والوطني

ج- المنظور الإنساني الوجودي (مع ظلال دينية واضحة)

ومثلما كان الأمر مع الطبيعة، لا تستقر معالجة مفاهيم [الفرد – الشر – التاريخ – المجتمع – الألم] على منظور موحد، ويفضّل الكاتب القفز من زاوية نظر إلى زاوية أخرى، دون أن يتخلّى عن رصد موضوعاته الأثيرة هذه من تلك الزوايا المتباعدة.

الأصداء الفرويدية :

نمسك ها هنا بخيط إضافي ضمن مجموعة الخيوط التي ينسج منها حسن صقر عالمه الروائي، ورؤيته الأدبية الجمالية. وهذا الخيط الفرويدي ينسلّ بشكل خفي راسماً معالم الحركة الدرامية في أفقها الإجمالي، مثلما ينجلي بصراحة ووضوح في بعض اللقطات المتفرقة هنا وهناك. أما اللوحة الإجمالية فمسقطها فرويدي لأن أحمد بركات في "البحث عن الظلام" هو أولاً وأخيراً ضحية الأب الذي انبعث شبحه من القبر مطارداً إياه حتى لحظة القبض عليه. وهذا الأب يلاحقه بالإدانة، ويشعر أحمد تجاهه بالذنب دون انقطاع، بينما هو على علاقة طيبة مع طيف الجدة – نانا سعيد، مثلما هو في وفاق مع الأم. وأما عز الدين الحيّاك في "الوجه الآخر للسقوط" فحلفه الأوديبي مع والدته هو الناظم لسيرورة النمو الدرامي المتجه هو الآخر نحو... الحبس. نعم الوالد قد توفي منذ الطفولة المبكرة لعز الدين، ولكن الأب الجديد هو ظل الأب الحقيقي لأنه شقيقه، وهو غريم عز الدين وينسحق أمامه حتى التهريج. دون أن ننسى أن الشعور بالذنب الأوديبي المنشأ يعطل بوضوح كل علاقة عاطفية، فالمرأة في أعمال حسن صقر، في الروايتين وفي القصص القصيرة، لا تعدو أن تكون محض جسد، وهو على أي حال جسد مقهور... مغتصب، بينما الرجل يظهر باستمرار في صورة المهرج... العجوز... الضعيف... السكير، وهي صورة ترتفع إلى مستوى النموذج النمطي المتكرر تكرر اللازمة في عمل موسيقي.

وهذا البناء الفرويدي الإجمالي يشير إليه دون مواربة، مشهد هنا، وموقف هناك، كما في الاستشهادات التالية التي نوردها على سبيل البرهان، لا على سبيل الحصر:

في الصفحة /27/ من "البحث عن الظلام"، وبعد قتل الراوي أحمد بركات –أثناء الكابوس– للسلطان أرطغرل الرابع نقرأ: "... تطلعت إلى أعلى فوجدت أبي يجلس فوق صخرة ويبتسم. قلت له:

– إياك أن تتكلم، فأنت الشاهد الوحيد على الجريمة. قال:

– تعال معي، فأنا بحاجة إليك.

قلت:

– ماذا؟

قال:

– أمك تخونني.

– أمي؟

– نعم، أمك..."

ويأخذه الأب –أثناء الكابوس المستمر– إلى البيت حيث يذهب ليحضر له صحن حساء عدس:

"... حاولت الاعتراض ولكنه لم يسمعني. وعندما ذهب لاحضار الصحن قلت لأمي:

– ما الذي أتى به إلى هنا؟ ألم يمت غرقاً في الساقية؟ قالت أمي فيما رمت بالملعقة أرضاً وراحت تبكي:

– فضيحة يا أحمد فضيحة. إنه يتهمني بالخيانة. أبوك مجنون يا أحمد. لقد دمره الموت وهو يريد أن يدمرنا..."

اشارات لا تحتمل الجدل تدعمها مباشرة من "البحث عن الظلام" هذه الفقرة الطويلة التي يتم فيها تغيير صورة الأم لتصبح الجدة نانا سعيد التي تزوره في الحلم:

"... وقد عرفت حتى في الحلم أن صاحبة هذا الجمال الملائكي العاري إنما هي جدتي. جدتي لأبي بلا لف ولا دوران. وهي نفسها كانت تعلم ذلك. وكانت مطرقة إلى الأرض، لأنها خير من يعلم أنه محرم علينا أن ينظر أحدنا إلى الآخر بهذه الروح الشيطانية. أما أنا فقد رحت أكابد نفسي بين أن أتملّى هذا الجمال، الذي ليس محرماً علي أن ألمسه فحسب، بل حتى أن أنظر إليه. وبين أن أقبل بالإثم الذي لم يقترفه أحد قبلي. وعندما أدركت هي اضطرابي وحتى تمزقي رفعت رأسها وقالت مواسية:

– لا تخف أنا الطبيعة.

وبعد ذلك اختفت وتركتني وحيداً، إلا أن الإثم ظل يلاحقني بلا هوادة..." [ص63]

وفي "الوجه الآخر للسقوط" أكثر من رجع صدى لهذه المواقف، نكتفي منها بهذا المثال العابر حيث الأب – البديل يقول للإبن، الغريم المنتصر في الحظوة لدى الأم:

■المفهوم الفرويدي يتشابك في المفاهيم الأخرى ويتعانق معها في ظهورات مستمرة.

■تصوروا ملايين الحيتان تعيش وتموت من أجل أن يتكون لدينا حجرة نضعها في واجهة قصر العدل.

"... أنا لا أستحق أمك وهي تحتقرني. أنا أذهب إلى المواخير كي أمتهن نفسي... أنا لا أستحق حتى محبة أطفالي، وأنا أعلم أنهم يكرهونني..." [ص 111]

ورجوعاً إلى "البحث عن الظلام" يحاول أحمد فهم سادية ابن عمه السلطوي:

"... كان بعضهم يستنتج أنك كنت مرغماً على مشاهدة عمليات اغتصاب وزنا قبل سن الخامسة..." [ص29] . نحن إذن مع المقولة الفرويدية حول تشكل العقدة وانغرازها في اللاشعور إبان السنوات الخمس الأولى من حياة الإنسان. وما تكون عمليات الاغتصاب والزنا التي لا مهرب من رؤيتها إن لم تكن مجامعة الأم على مرآى من الطفولة المبكرة!؟ خاصة وأن البطلين من بيئة ريفية، البيت القديم فيها غرفة واحدة لا غير لجميع أفراد الأسرة، وأحياناً للعنزة والبقرة أيضاً.

فكيف السبيل إلى التطهر؟ أفضل حل أن تتحول المرأة إلى جسد مهول، مرهوب الجانب، ومرتع رغبة آثمة متعطشة، ولكنه في النهاية... خيبة يصرخ بها بأعلى صوته مظهر الدبلان هذه المرة موضحاً لعز الدين:

"... أنا بإمكاني أن أذيع لك الآن سرّاً وهو أن جسد المرأة يشكل أكبر حقيقة في الدنيا، وفي الوقت ذاته أكبر خرافة. وحبها كذلك..." [الوجه الآخر للسقوط، ص 177]

هذا المفهوم الفرويدي يتشابك مع المفاهيم السابقة ويتعانق معها في "ظهورات" مستمرة على تعاقب الصفحات في روايتي حسن صقر ومجمل كتاباته الأدبية –القصة القصيرة– ليرسم الأبعاد الكاملة لآفاق لوحته الفنية.

ومن واجبنا الآن الوقوف مليّاً عند الكيفية التي يتم بها ضم لحمة النموّ الدرامي في أدب حسن صقر عموماً، وفي روايتيه المذكورتين تخصيصاً. والمحور الدرامي المركزي في هذا المجال يتجلى عن طريق رصد المفارقة وترك المجال حرّاً للامعقول ولما فوق الواقع –السريالي– لاقتحام ودك أركان الواقع اليومي الرتيب.

المفارقة وتهشيم الواقع:

نقرأ بهدوء هذين المقطعين، الأول من "الوجه الآخر للسقوط" [ص50]، والثاني من "البحث عن الظلام" [ص17]:

"... تصوروا ملايين الحيتان تعيش وتموت من أجل أن يتكون لدينا حجرة نضعها في واجهة قصر العدل حيث تصدر أوامر الشنق..."

"...موضوع إطلاق سراح السجين عملية في غاية البساطة ولكنها تحتاج إلى بعض الإجراءات. يجب أن تتحرك أوراق تشتمل على كلمات ذات أهمية قصوى ومذيلة بأختام. ويجب أن تفتح أمام هذه الأوراق طرقات، وغالباً ما تكون الطرقات متعرجة، حتى أنها قد تكون مسدودة لبعض الوقت.... وعندما تصل الأوراق في الوقت المناسب، تكون أنت نفسك قد تغيرت كلياً. وهذا معناه أنه لم يعد ثمة أية ضرورة لسجنك، فيفتح لك الباب على مصراعيه وتصبح طليقاً..."

■العالم غارق في عبثه القائم على المفارقة واللامعقول.

بعد القراءة نخلص إلى أن العالم غارق في عبثه القائم على المفارقة واللامعقول، فالأطراف القصوى المتعارضة ينقض بعضها بعضاً باستمرار. فها هنا صراع وموت وتتحول الرفات المتحجرة إلى أحجار صقيلة يرتفع بها صرح قصر العدل..!!- فأي عدل يرتجى والحجارة من موت وصراع، ناهيك أنه عدل مجهز لإصدار أوامر الشنق!؟ وهناك أوراق خطيرة تدور وتدور في متاهة تنفتح وتنغلق ولا تصل إلى مداها إلا بعد أن لم تعد من حاجة إليها -!!- وقد يحاول حسن صقر إعطاء ظل باهت من الإيجابية لهذه المفارقة:

".. في هذه الحياة يا عزيزي قانون عجيب، إنه قانون التناقض، الذي يشملنا ويشمل الطبيعة ويشمل علاقاتنا ببعض وبالطبيعة. نحن نستمتع بالأصوات لأنها متموجة ومتغيرة،... ونقبل على الحياة بنهم لأنها تتراوح بين النصر والهزيمة، بين القبح والجمال، ونتحمل أنفسنا لأننا نتردد بين اليأس والرجاء، بين الأوج والحضيض..." [البحث عن الظلام، ص 17].

لكن هذه الإيجابية العابرة لا تعدو أن تكون عزاء بالكلام، وعالم حسن صقر مبني على تهشيم أركان الواقع:

أ - بالمفارقة

ب- بالميكانيكية

ج- بالحلم

د- بالظهور السريالي اللامعقول بشكل مفاجئ.

فتعالوا، من بعد المفارقة، نشهد عملية تفكيك الواقع المعاش وتحويله إلى حركات ميكانيكية، فأنت في مسرح دمى في الهواء الطلق.

"... إذ لم يكد عز الدين يجلس جيداً -في الباص- حتى أطلق الرجل -جاره في المقعد- ثلاث أنّات منغمة حسب وزن موسيقي واضح، حيث أن كلا منها أطول من سابقتها. وبعد أن انتهت الأنّات الثلاث، مال على عز الدين وسأله عما إذا كان هذا الأنين يزعجه..." [الوجه الآخر للسقوط، ص29]

جار عز الدين في مقعد الباص يفترض أنه يتألم، بل هو فعلاً يقاسي من التهاب أذنه. ولكن حسن صقر حوّله إلى دمية، وجعله ممثلاً لدور -بل مهرجاً- على مسرح يحاول كل مهرج فيه تقمص ما يثير التعاطف أو الإعجاب. هذه الأدوار المتقمصة تحول الشخصية إلى دمية تتحرك على نوابض وعزقات، وهذا المسخ الميكانيكي الخالي من الروح والمصداقية يتكرر تباعاً في أعمال حسن صقر فهو بالإضافة إلى المفارقة عنصر هام من عناصر تهشيم واقعية الواقع والتصاقه بـ"أنا" حقيقية، غالباً ما تفتقر إليها الشخصيات لديه.

وهناك أيضاً اللجوء المستمر إلى الحلم، ما كان أثناء النوم أو ما كان في اليقظة؛ فهذه الأحلام جزء من عالم كاتبنا، وتتوزع في أكثر من موضع مترافقة مع المفارقة والتصوير الميكانيكي -والكاريكاتوري- لتساهم هي أيضاً في تفكيك عرى الواقع المعاش: كابوس هجوم السلاطين مثلاً في "البحث عن الظلام" أو كابوس البلدوزر الذي يدك بيت الطين في "الوجه الآخر للسقوط". وأساساً

■ عالم صقر مبني على تهشيم أركان الواقع بالمفارقة والميكانيكية والحلم والظهور السريالي اللامعقول بشكل مفاجئ.

فإن عملية الاستبطان في الروايتين، والغرق في أغوار عالم النفس، من بعض أبواب أحلام اليقظة التي لا تنتهي.

بقي أخيراً أهم ركن من أركان المعمار الدرامي في روايتي حسن صقر، ألا وهو: اللامعقول. في "البحث عن الظلام" نراه في كارل هوفمان الضائع بين الشبح والحقيقة، لكنه على أي حال يطارد أحمد بركات في برلين كشبح حقيقي ويخاطبه كمن يقرأ الغيب:

"... الشيء الوحيد الذي يشغلك هو البحث عن سرّ معين تعتقد أنه مخبأ خلف هذه الصخور العالية. وأنا أقول لك إن هذا وهم. السرّ موجود في داخلك، ولكنك جبان لا تستطيع أن تواجهه. وأنا أنصحك بالرجوع إلى بلادك ومواجهة أسرارك هناك، علماً بأن هذا يحتاج إلى شجاعة أنت تفتقدها..." [البحث عن الظلام، ص83] وفي النهاية يكون اعتقال أحمد بركات على يد طيف أو ما يشبه الطيف: شخص يرتدي قبعة هوفمان، وسترة والد أحمد، وسروال عنصر المخابرات الذي كان مكلفاً بملاحقته -!!-

وأما "الوجه الآخر للسقوط" فمبنية في مجملها على رغبة لا معقولة: رغبة عز الدين الموظف في بلدية دمشق في [عضّ] شحمة أذن رئيسه رسمي الأسطواني، ومحاولة القضاء عليه بقضم تلك الشحمة الكبيرة المتدلية بشكل مقرف!! ويصل اللامعقول إلى حد الكاريكاتير:

"... ألا يمكن أن يرتفع الطموح بعز الدين إلى درجة التفكير بقيادة ثورة اشتراكية بطريق العضّ، وذلك بعد أن أصيبت النظريات الاشتراكية القائمة على التحليل العلمي للمجتمعات بالإحباط؟ هل يستطيع أن يطلق في المجتمع الصيحة التي تقول:

- أيها الفقراء عضّوا مستغليكم:!" [الوجه الآخر للسقوط، ص 64]

ناهيك أن عز الدين المتجول في مدينة دمشق من الصباح الباكر وحتى موعد عقد قرانه مساء على ابنة المتعهد الكبير توفيق خير الله، لا ينفكُّ عن الارتطام باللامعقول، وهو غارق في دوّامته الداخلية، ويصبح ذلك اللامعقول بمثابة الايقاع الناظم لنمو الحركة الدرامية طيلة ذلك اليوم المصيري الذي ينتهي وعز الدين يضع المسدس في عنق توفيق خير الله، رافضاً بغتة الموافقة على... بيع روحه للشيطان.

- وقد يحق لنا بهذا الصدد أن نرى في تجواله رجع صدى لبطل جيمس جويس المتجول ليوم كامل هو الآخر... لكن في دبلن-.

وربما كان هذا الظهور اللامعقول من وراء وصف أعمال حسن صقر بالكافكوية. ولكن الاختلاف كبير:

1ً- فلا معقول كاتبنا السوري عنصر إضافي يرفد العناصر الأخرى التي يحاول من خلالها مجتمعة ومتفرقة تهشيم سيرورة الروتين الواقعي للخلاص من المواصفات الاجتماعية والعادات السلوكية المبرمجة، بينما لا معقول كافكا رؤية موحدة الدلالة والأداء فهو جوهر الوجود الإنساني.

ً2- يغلب على لا معقول صقر الطابع الترميزي، بل هو أحياناً تزيين ممسرح لأفكار يراد قولها من خلال صور درامية مجسدة، وأما لا معقول كافكا فهو رمز مصفّى يلامس عمق الوجود ولذلك فهو قابل لجميع التأويلات ولا يقف محاصراً داخل دائرة المنظور الاجتماعي.

■أهم ركن من أركان المعمار الدارمي في روايتي حسن صقر هو اللامعقول.

لنقل إذن إن كاتبنا لا يمت إلى كافكا بأدنى صلة، إلا ما كان من بعض الظلال الشكلية الخارجية، وهي ظلال عابرة. هاربة. ونتابع ضمن هذا الاتجاه، لتبيان الاختلاف الكبير، دراسة شخصية البطل لدى حسن صقر. في "الوجه الآخر للسقوط" الصادرة عام 1992، يحضر أمامنا عز الدين الحيّاك مثقفاً يحمل شهادة الحقوق، ولكن بداياته حملت هاجس الكتابة الأدبية التي لم يوفق فيها. بينما أحمد بركات في "البحث عن الظلام" الصادرة عام 1993مثقف عتيد هو الآخر، وهو علاوة على ذلك كاتب قصة يعاني من الشعور بالخيبة رغم نجاحه الأدبي:

"... اكتشفت بما لا يقبل الشك بأنني مزيف، وأن ما كتبته لم يكن إلا سفاسف لا ترمي إلى التخفيف من معاناة هؤلاء الناس الذين كشفوا لي عن أرواحهم وغدرت بهم؛ بل على العكس من ذلك إنها ترمي إلى الاستعلاء عليهم وترسيخ عذابهم، في الوقت الذي أكون فيه قد نجوت بنفسي..." [البحث عن الظلام، ص56]

وهذا المثقف يستعرض قراءاته ويناقشها وهو دائماً في عالم أفكار ومجادلات ومناظرات ذهنية، عالم يطبق عليه ويكاد يفصله عن المعاش والحسّ. لكنه يريد أن يحتفظ بدرجة من التوتر والقلق، ويوجه طموحه نحو الحرية والتجدد. وهو ضائع بين التحدي والمواجهة من جهة وبين التقولب والخضوع الراضي من جهة ثانية:

"... يوجد في أعماق كل منا دون كيشوت وسانشو، نستمع إليهما معاً. وفي حين يقنعنا سانشو بحججه القوية، إلا أن احترامنا الكلي يتجه إلى دون كيشوت..." [البحث عن الظلام، ص30]

ضمن هذا الإطار نفهم هذا العرض الدون كيشوتي في "الوجه الآخر للسقوط، ص 282":

"... -مسؤوليتي؟ ما هي مسؤوليتي؟ إن كل إنسان مسؤول عن كل فساد العالم..."

ويتم عرض هذه الازدواجية بطريقة مغايرة أيضاً:

"... هناك نوعان من الناس، نوع ينظر إلى الأشياء كلها على أنها وقائع ثابتة ومعزولة وجاهزة لاسدال الستارة عليها لتحل محلها أشياء جديدة، ونوع آخر يرى الأشياء وكأنها مجرد رموز وأشكال تتجدد باستمرار مع أنها تنتمي إلى جوهر واحد..." [البحث عن الظلام، ص 49]

وأما النوع الأول فهو النوع النمطي المبرمج وإليه فيما يبدو ينسب كاتبنا المرأة فهي عندما لا تكون "عاهرة"، تقف عند الحدود المبرمجة كما هو الحال مع "إلهام محمود" التي تقتحم السياق الدرامي فجأة في نهايات "الوجه الآخر للسقوط"، وعبثاً يستنجد عز الدين بإنسانيتها وبأفق الحرية الفسيح الذي يحاول أن يوقظه لديها. وكما هو الحال مع سميرة التي تظهر ظهوراً عابراً في "البحث عن الظلام" واسمع الحوار الذي يدور -في الحلم- بين أحمد بركات وبينها:

■أيها الفقراء عضوا مستغليكم.

"... -هل تعطيني قبلة يا سميرة، أم نبحث في مسألة الزواج؟" [ص 23]

■لا معقول الكاتب عنصر إضافي يرفد العناصر الأخرى التي يحاول من خلالها تهشيم سيرورة الروتين الواقعي.

وأما النوع الثاني فهو الغارق المستغرق في الرموز والأسرار، والقلق، والتوتر، وهو الذي يحقق في النهاية قفزة الحرية من خلال المواجهة، وهذا النموذج، حسب كل الظواهر، هو التجلي الإيجابي للبطل كما يريده حسن صقر، ومن عجب أنه في الروايتين مهزوم، مغلوب على أمره، معلق على حبل المشنقة، لكنه يهمس بقناعته الراسخة في أذن الجلاد الذي يزيح الكرسي من تحت قدميه. [البحث عن الظلام، ص 10] فأين نحن في كل هذا من عالم كافكا وآفاقه المعروفة؟

خاتمة:

كيف تتعرف إذن على حسن صقر فيما يكتب!؟ فتش ببساطة عن قاموسه الخاص –مفردات ومفاهيم– فإذا عثرت على: "اللغز، السرّ، الخفي، المجهول، المبهم، الرموز، الإشارات، الغامض، النمطي، المبرمج، المقولب، الجلاد، الهاوية، الطبيعة، البحر، النجوم، الشمس، القمر، الرياح، التاريخ، الدم، التعذيب، الدمار، الشر، الفرد، المجتمع، الجماعة، الحشد، الإثم، المعرفة، الألم، الصدر المرمري، التهريج، المهرج" وإذا صادفتك هنا وهناك دمى تقوم ميكانيكياً بحركات تهريجية مضحكة، وظهورات لا معقولة مفاجئة، وأطياف أحلام وكوابيس؛ ثم جلس أمامك مثقف، مشغوف بالقراءة، وراح يخوض معك في جميع القضايا، فاعلم أنك في عالم حسن صقر.

وإذا ضعت أحياناً بين المنظورات والمساقط المتباعدة المتباينة، لم يبق لديك أدنى شك أنك في رحاب عمل أدبي من نتاج حسن صقر: يمكنك أن تعرف ذلك حتى لو أغفل الناشر وضع اسم الكاتب على الغلاف.

وإذا فاجأتك المرأة وهي عاهرة أو معهرة رغم أنفها، وليس فيها غير الجسد "المرمري" الممتهن، وبحثت عن الحب مطوّلاً فلم تجده إلا لدى امرأة مبرمجة بالمواضعات والحيثيات، لم تجد أدنى صعوبة في التعرف على تلك النماذج الأنثوية: إنهن "نساء حسن صقر".

هذا العالم المتناقض، المتقلب، المتشابك بعضه ببعض، يعكس رؤية كاتب عاهد نفسه ألا يحسم أموره، فاحتفظ بجميع التوترات، وابقى جميع الجسور مفتوحة، فجاء نتاجه الأدبي رغم كل التناقضات متميزاً وأصيلاً لأنه يعكس، بصدق، تشتت وضياع الكاتب من خلال صيغة خاصة أصبحت لصيقة به وحده دون أي أحد سواه، لغة ومعالجة درامية وفكرية، وهي على الدوام صيغة ضائعة حائرة بين الرمز والترميز.

... "الكاتب أسلوب"، فهذا هو حسن صقر، وهذا أسلوبه، رغب القارىء في ذلك أم رغب عنه، وهو في جميع الأحوال رفدٌ إضافي لحركة الإبداع الروائي في سورية، تلك الحركة التي ارتفعت بعض أعمالها إلى مستوى عيون الأدب العالمي.

❑❑❑

براعة الإستهلال في صناعة العنوان

دراسة : د. محمود الهميسي

■ لقد بقي العنوان متردداً بين منزلتين الحفاوة لدى الكاتب والقارئ والناشر. أو إهمال ظاهر وإغفال تام.

في البدء كان العنوان :

مامن أثر إلا وله اسم أو عنوان يشترك في هذا الحكم مانزل من السماء وحياً مقدساً وما نجم من الأرض وضعاً «مدنساً» وعليه تتفق الصنائع والعلوم والفنون والآداب في ماأنتجت مجرداً ومجسماً ، فبالاسم تتمايز الأشياء وتفترق وينفصل بعضها عن بعض فتذهب الحيرة ويحل الاطمئنان بعضه أو كله.

ورد في اللسان أن أبا العباس قال:«الاسم رسم وسمة توضع على الشيء تعرف به» كما جاء قول ابن سيده:«والاسم اللفظ الموضوع على الجوهر أو العرض لتفصل به بعضه عن بعض كقولك مبتدئاً: اسم هذا كذا» (1) وقريب من هذا قول أبي اسحاق:«إنما جعل الاسم تنويهاً بالدلالة على المعنى لأن المعنى تحت الاسم»(2) أما ابن بري فقد أثر عنه قوله:«[...] وكلما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عنوان له»(3).

غير بعيد عن هذا ماقرره معجميو اللغات ذات الأصل اللاتيني في هذا الباب من لغاتهم فسواء استعملنا اللفظة الفرنسية (Titre) أو الإنكليزية (Title) أو الإيطالية (TITRO) أو الإسبانية (TITOLO) فإنا واجدون ذات المعاني أو تقريباً ذلك أن كلمة (titulus) اللاتينية وسعت كل شيء فهي تعني اللافتة تعلق على الدكان والملصقة توضع على القارورة تبين محتواها كما تعني المعلقة في عنق العبد أعد للبيع وقائمة مناقب الأسلاف والكتابة عند رأس يسوع الناصري مصلوباً(4).

ثمة إذن تعريف وفصل وتنويه ودلالة وإظهار هي جماع وظائف العنوان أو الاسم فهو أما وسم يعرف الموسوم أو لفظ يفصل بين الموجودات أو اسم يكشف محجب المعنى أو عنوان يظهر الحاجة "يعرض و لايصرح". وإذا كانت بعض هذه المعاني قد زالت وعفى عليها الزمن فإن أثبتها في الاستعمال أو أجراها على اللسان وأشيعها بين الناس هو ماتعلق بوسم النص حتى صار العنوان بالنسبة إلى النص علامة حياة وإمارة وجود.

ورغم وثاقة الصلة بين النص وعنوانه ظل العنوان/الاسم متردداً بين منزلتين:

. فإما حفاوة واحتفال شديدان يلقاهما من لدن الكاتب والقارئ والناشر...

. وإما إهمال بين وإغفال تام أو يكاد...

وهما منزلتان مختلف فيهما بين الكتاب والقراء والدارسين، فأما الكتاب والمبدعون فهم . إلا من شذ منهم . حفيون بالعنوان متوقفون عنده يتحرونه ويتخيرونه، وأما موقف عموم القراء فأمر لايهتدى فيه إلى رأي ثابت لغياب الدراسة الدقيقة المتأنية وإن عرفنا بعض مايجري على ألسنتهم من تصرف في العناوين والأسامي تحريفاً وتعديلاً واختصاراً... وأما شأن الدارسين مع العنوان فلب القضية إذ فيهم من وكده التوثيق، فهو لايذكر العنوان إلا لأنه لايسعه اهماله، وفيهم الحفي بالعنوان فهو يتمحل التأويل ويغلب على عمله التعمل فإذا هو يفسر العنوان في ضوء النص أو النص في ضوء العنوان دونما منهج يهدي، ومنهم من يستعمل العنوان مدخلاً إلى فهم النص، ولايقف عنده إلا قدر وقوف والج البيت بباب البيت، فهو على عجلة من أمره يمضي سريعاً إلى الهدف /النص.

■ مؤلفو العربية - قدماؤهم ومحدثوهم - بذلوا قصارى الجهد في صناعة الأسامي.

وإذا نحن رمنا التمثيل ألفينا مؤلفي اللغة العربية قدماءهم والمحدثين قد بذلوا قصارى الجهد في صناعة الأسامي وآية ذلك شيوع احتفالهم بذكر العنوان وتفسيره وتوضيح ماأشكل منه في المقدمات التي كانوا يحلون بها صدور كتبهم حتى أنه ليندر أن نجد مؤلفاً لايشير إلى سر التسمية وسبب الاختيار والدليل عليه إجماع جملتهم على تخير الاسم ثم على إفراغه في قوالب خلابة بينة التعمل حتى قال صاحب "كشف الظنون" في الترشيح الأول من الباب الثالث:[...] «وقد جرت عادة المصنفين بأن يذكروا في صدر كل كتاب تراجم تعرب عنه سموها الرؤوس وهي ثمانية: الغرض وهو الغاية السابقة في الوهم المتأخرة في الفعل والمنفعة ليتشوق الطبع والعنوان الدال بالإجمال على مايأتي تفصيله وهو قد يكون بالتسمية وقد يكون بألفاظ وعبارات تسمى ببراعة الاستهلال [...](5).

أما الخطاب النقدي العربي فقليلاً ماتابع هذه الحفاوة أو سار في ركابها فإذا هو فعل اعتمد الخاطرة وما تسنح به ، يستثنى من هذا الحكم كلفهم بالنص القرآني في ما سموه "علوم القرآن" إذ وجدناهم يعنون بتأويل أسمائه وأسماء سوره حتى لايكاد يخلو منها مؤلف. ورد في هذه الكتب مجتمعة باب منها رئيس متعلق بسر التسمية تسمية القرآن وسوره . فقد سماه الزركشي في البرهان "النوع الخامس عشر في معرفة أسمائه واشتقاقاتها"(6)وسماه السيوطي في الاتقان "الباب السابع عشر في معرفة أسمائه وأسماء سوره" (7) وفي هذين البابين فصل ذكر الأسماء وفسرت ألفاظها وتؤولت مقاصدها. وقد واجه الفكر الديني قضية التسمية في القرآن وفرعها إلى ثلاث مسائل هي:

وفرة الأسامي والهجنة في بعضها ومبرر اختيارها. أما تعدد الأسامي للمسمّى الواحد فلم ير فيها الفكر الديني عيبا بل أنه حولها إلى علامة رفعة وعلة مزية، قال السيوطي: " قد يكون للسورة اسم واحد وهو كثير وقد يكون لها اسمان فأكثر من ذلك الفاتحة وقد وقفت لها على نيف وعشرين اسما وذلك يدل على شرفها فإن كثرة الأسماء دالة على شرف المعنى "(8).

وأما مسالة ما استهجن من الأسماء – استهجنه المشركون – وما كره منها – كرهه الأئمة – فقد انتهى فيها السيوطي إلى حل يرضي الخالق والمخلوق اذ به يحفظ للمقدس قداسته ويأثم المشرك ويأمن المؤمن على حرارة عقيدته. فلقد رأى السيوطي أن التسمية توفيقية لا خيار للمؤمن فيها إلا

بالقدر الذي تسمح به بنية الجملة العربية، فإذا كان الله قد كفى رسوله والمؤمنين شر ألسنة المشركين فعلى المؤمن الكاره التسمية أن يعدل بها من تركيب إلى تركيب يزيل الابهام ويحفظ العقيدة.

قال السيوطي: " وقد ثبت جميع أسماء السور بالتوقيف من الأحاديث والآثار ولولا خشية الاطالة لبينت ذلك ومما يدل لذلك ما أخرجه ابن أبي حاتم عن عكرمة قال: " كان المشركون يقولون سورة البقرة والعنكبوت يستهزئون فنزل " إنا كفيناك المستهزئين " وقد كره بعضهم ان يقال سورة كذا لما رواه الطبراني عن أنس مرفوعا " لا تقولوا سورة البقرة ولا سورة آل عمران ولا سورة النساء وكذا القرآن كله قولوا السورة التي تذكر فيها البقرة والتي يذكر فيها آل عمران وكذا القرآن كله " (9).

■ Erreur ! Source du renvoi introuvable.

مسألة الأسامي في النص القرآني مسألة خلافية أشد تعقداً.

وأما ثالثة المسائل فتدل على أن مسألة الاسامي في النص القراني مسألة خلافية أشد تعقدا فالوجه الأول منها أن هذه الاسامي جاءت مراعية للسائد مفارقة له في آن، يلمس ذلك من قول السيوطي: " قال الجاحظ سمى الله كتابه اسما مخالفا لما سمى [به] العرب كلامهم على الجمل والتفصيل، سمى جملته قرآنا كما سموا ديوانا وبعضه سورة كقصيدة وبعضها آية كالبيت واخرها فاصلة كقافية "(10)؛ اما وجه المسألة الثاني فإن هذه الأسامي تدل على تواصل الرسالات ووحدة مصدرها قدر دلالاتها على تفاضل بينها واختلاف وعلى ذلك أدلة منها قول السيوطي: " اخرج ابن الضريس وغيره عن كعب قال: " في التوراة: يا محمد اني منزل عليك توراة حديثة تفتح أعينا عميا و آذانا صما وقلوبا غفلا " واخرج ابن أبي حاتم عن قتادة قال: " لما أخذ موسى الالواح قال: " يا رب اني أجد في الالواح امة أناجيلهم في قلوبهم فاجعلهم أمتي"

قال: " تلك أمة أحمد "(11) ثم يقول السيوطي معلقا: " ففي هذين الاثرين تسمية للقرآن توراة وانجيلا ومع هذا لا يجوز الآن ان يطلق عليه ذلك وهكذا سميت التوراة فرقانا في قوله: " واذا آتينا موسى الكتاب والفرقان " وسمى – صلعم– الزبور قرآنا في قوله: " خفف على داود القرآن".(12)

اما السور فقد أثبت العلماء بالقرآن أن لها في الكتب السماوية تسميات آخرى هي بين المنكر والمضعف والصحيح تتراوح ، فسورة "يس" تدعى في التوراة المعمة تعم صاحبها بخيري الدنيا والآخرة وتدعى المدافعة والقاضية تدفع عن صاحبها كل سوء وتقضي له كل حاجة [...] و ق[...] تدعى في التوراة المبيضة تبيض وجه صاحبها يوم تسودالوجوه " (13).

كما أن لبعضها أسماء عند الرسول وصحبه لم تدون؛ فعن "تبارك" يقول السيوطي: " في تاريخ ابن عساكر من حديث أنس أن رسول الله – صلعم – سماها المنجية وأخرج الطبراني عن ابن مسعود قال: " كنا نسميها في عهد رسول الله – صلعم – المانعة" (14). ولقد تواصل حوار العلماء هذا رغم ان الزركشي أراد انْ يضع حدا لجدال طال فقال: " ينبغي البحث عن تعداد الأسامي هل هو توفيقي أو بما يظهر من المناسبات "(15).

أما تسمية القرآن ذاته فقد حفظت هذه الكتب ما اعترى جماعة الأوائل من حيرة ازاء تسمية هذا الوفير الأسماء وقد خرج من طور الحفظ والمشافهة فاستوى على أيديهم كتابا: هل يسمونه بما تواتر في الأديان الأخرى وعرف ، أم يختلقون له اسما حادثا لم يسبقوا إليه: ذكر الزركشي في

■ في الدرس النقدي الغربي يعتبر العنوان من الأمور الحادثة ويقرنون بدايته الحقيقية بعصر النهضة الأوربية.

البرهان فائدة جاء فيها " ذكر المظفري في تاريخه: " لما جمع ابو بكر القرآن قال سموه فقال بعضهم: سموه انجيلا فكرهوه وقال بعضهم سموه السفر فكرهوه من يهود فقال ابن مسعود: " رأيت للحبشة كتابا يدعونه المصحف فسموه به "(16).

وبعد، فمهما كانت النتائج التي توصل إليها علماء القرآن – وما هي الآن من شان هذا البحث– فإن ما يعنينا منها هو اهتداؤهم إلى أن العنوان في القرآن عاما كان او فرعيا أمر بالدراسة جدير وأن الاسم ليس فقط اداة تسم النص الغفل فتخرجه من التنكير إلى التعريف وإنما هو رمز وهوية، رمز حضارة وهوية أمة، فهذه امة تأبى أن تسمي كتابها بما عند الكتابين من خلق الله ثم لا ترى غضاضة في أن تستعير الاسم من لغة امة ليست معدودة في الأمم ذات الرسالات.

شكل المشغل الديني دافعا إلى عناية بالعنوان قوية لكن يبدو أنها قصرت على النص القرآني فلم تجد لها صدى في الدراسات الأدبية والنقدية عدا خطرات تعرض بين الفينة والفينة بمناسبة دراسة هذا النص أو ذاك من النصوص المفردة ونحن وأن كنا نقرهم على اهتماماتهم بالنص المقدس اكثر من اهتمامهم بالنص البشري نرى أن لا أقل من أن يتناسب الجهد النقدي مع عناية المصنفين بأسامي مصنفاتهم لكن هذا الباب واسع.

في الدرس النقدي الغربي – أو ما نعرف منه – يعتبر الاهتمام بالعنوان من الأمور الحادثة عندهم إذ هم يقرنون بدايته الحقيقة بعصر النهضة الأوربية وخاصة ما تعلق منه بنشاط الحركة الأدبية والفكرية والفنية وانتشار المطابع وبدء التنافس بينها إذ انصرف أصحابها إلى كسب ود القراء المتزايد عددهم فلم يكتفوا من الصناعة بتجويد البضاعة بل زادوا فشاركوا المؤلف في تخير العنوان واشترطوا الشروط ووضعوا في ذلك المؤلفات وهذا أحدهم – وهو الفرنسي (henri fournier) ينشر سنة 1825 كتابا من تاليفه وسمه ب: " بحث في فن الطباعة "traite de la typographie) ومما يقول فيه:

لما كان العنوان انما يقدم إلى القارئ اللمحة الأولى عن المؤلف ولما كان هذا الإحساس الفطري الذي قد يستحسنه الفكر او العين وقد يستهجنانه هو الذي يخلف انطباعا شبه دائم فإن من واجب المؤلف والمطبعي ان يوحدا جهودهما تحسبا لذلك، فعلى الأول ان يقدم عن فحوى كتابه فكرة أقرب ما تكون إلى الشمول مع الحرص على إثارة فضول القارئ بما يلتزمه في تحرير العنوان من البساطة و الايجاز اما الثاني فيجب عليه ان يضع أمام عيني [القارئ] الخبير بالكتب مظهرا منتظماً ممتع التنوع لارتابة فيه وذلك بحسن تنضيد الحروف وبراعة ترتيب السطور [..] إذ غالبا ما تكتسب هذه الصفحة اهمية كبرى بما لها من سلطان على جمهرة القراء الطائشين الذين لا يشترون الكتب إلا ارضاء لرغبات العين أو خضوعا لسحر العنوان " (17).

ليس حظ الفنون من " علم العنونة " خيرا من حظ الآداب فقد ألفينا محرر الموسوعة الكونية (ENCYCLOPAEDIA. UNIVERSALIS) ينعي على جمهرة الباحثين اعراضهم عن هذا المبحث إعراضاً إذ يقول: " ان مسألة أسامي الأعمال الفنية ما لقيت الحظوة ابدا إلى يوم الناس هذا " ثم انه

■ **في الدرس النقدي الغربي يعتبر العنوان من الأمور الحادثة ويقرنون بدايته الحقيقية بعصر النهضة الأوربية.**

لا يستثني من حكمه واضعي المعاجم لأنهم لم يثبتوا في مصنفاتهم للعنوان من معنى سوى ما اتصل بالأعمال المطبوعة ولأنهم ذهلوا عن معنى العنوان يوسم به العمل الفني في الرسم أو الموسيقى ولم يتدراكوا ذلك الا بأخرة واحتشام (18).

ويستفاد من كتابات الرواد ان مبحث العنونة لم يجد الطريق سهلا ذلولا كما قد يقع في الوهم بل لقي معارضة من قبل بعض الدارسين الذين رأوا فيه إحياء لقضية ظن أن قد سدت عليها المنافذ منذ أمد وهي مسألة انفتاح النص وانغلاقه، وإلى هذا يلمح الباحث الفرنسي (GERARD GENETTE) حين نبه إلى اننا ينبغي أن نحذر في دراستنا للعنوان الاقتصار عليه وحده منقطعا عن النص الكبير حتى لا نقع في ما وقع فيه دعاة النص المنغلق (LE TEXTE CLOS) (19).

أبعاد المسألة

يتصل هذا المبحث بالنص من جهتين رئيستين:

أولاهما أنه يدرس النص بما هو جزء من " نصوص " تكون مجتمعة ما يمكن وسمه ب " النص المشبه " وهذه النصوص الثواني هي نصوص فروع تختلف باختلاف الآثار حجماً وقيمة وجنساً أدبيا، تحف بالنص الأصل وقد تخترقه ومن ثم تؤثر في عملية التقبل حضوراً وغيابا .

ثانيتهما أن دراسة النص المشبه جزء من الدراسات التناصية بصفة أعم وهي تلك الدراسات التي تبحث في شبكة العلاقات التي "ينسجها" النص مع ما عداه من النصوص (20).

وإلى هذا فدارسة جهاز العنوان أوسع من أن تنحصر في ذلك فحسب فقد ألفينا لها صلات بقضايا أدبية وفنية أخرى دقيقة هي أوسع من النص وان اتصلت به اتصالا لعل أولاها قضية الأجناس والأنواع الأدبية. إنه لمن اليسير على الباحث أن يثبت شيوع أنماط من العناوين تختلف باختلاف هذه الأجناس والأنواع؛ فللرواية نمط شائع فيها متواتر بين كتابها لا يخطئه المتقبل وكذا المسرح وضروبه ورواية الشرط وأدب الرحلة وكتب التاريخ والسيرة... ثم أن بعض عناصر هذا الجهاز تؤثر بتجليها او احتجابها فتفصح عما يلقاه جنس من الأجناس من انتشار أو غبن وعلى هذا الأساس تعدل العناوين وتغير. وقد عكست الأسامي بعضا من الصراع الدائرة رحاه بين الدارسين في تصنيفهم الأجناس إلى راقية عليا (genres majeurs) وأجناس دون تلك مرتبة (genres mineurs) ولعل جيرار جونات لم يجانب الصواب حين لا حظ أن أمارة التجنيس (indiction generique) قد عرفت في الآداب الغربية فترات ازدهار وفترات أفول فهي بين خفاء وتجل وفقا لرواج الجنس الأدبي وانتظار القراء وشروط الدارسين والنقاد إذ تبين في المرحلة الكلاسيمية من الآداب الغربية بالنسبة إلى الأجناس "العليا" (المسرح خاصة) أما في الأجناس "الدنيا" فتتراجع تلك الأمارة إلى حد الاختفاء لأن هذه الأجناس " وخاصة منها الرواية كانت تتجنب أن تفاخر بحد يعد نكرة في القائمة الأرسطية " (21).

ثانيتها: في صلة النص بالتاريخ. ان جهاز العنوان قابل للدرس من الناحية التاريخية وفي ذلك وجهان:

أ- يدرس في تطوره عبر التاريخ.

ب- يدرس من حيث دلالته على الموقف من التراث.

فما العنوان بالثابت الباقي لا يتبدل وأنما يعتوره عامل الزمن فيطول أو يقصر ويتراوح بين الابانة والتعمية ويختلف حسب المراحل الأدبية بساطة وتعقيدا فما أسامي المؤلفات القديمة كاساميها عندنا وان كنا في أدبنا الحديث نقرأ بين الفينة والأخرى عناوين ترسم واضعيها لخطى القدامى والسير على نهجهم لا يحتاجان إلى بيان، فهم يستنهضون التراث و يستقون منه العنوان فيجيئ دالا على ارتباط النص وصاحب النص بطريقة القدماء في تصريف الكلام ويصدق النص ذلك كذا شأن محمود المسعدي في كتابه " حدث أبو هريرة قال..." (22) مع الكتابة بالخبر، وكذا شأن المقامة أو ما بقي منها عند المويلحيين إبراهيم وابنه محمد (23) في تلك المرحلة الفاصلة الواصلة التي شهدت وضع الرواية والمقامة من مشيمة واحدة. وإذا كان العنوان دالا على الاعجاب بالتراث أو التردد بينه وبين مقتضيات الحديث فإنه قد يعكس أيضاً موقف النفور من هذا التراث وآية ذلك المحاكاة الساخرة التي غالبا ما تروج في فترات يكون فيها البرم بالقديم شديدا ودواعي تقويضه عند هذا الكاتب أو ذاك قوية(24).

■ ينبغي أن نحذر في دراستنا للعنوان الاقتصار عليه وحده منقطعاً عن النص الكبير حتى لانقع في ما وقع فيه دعاة النص المنغلق.

ثالثة القضايا : في صلة المبحث بمسألة المثاقفة .إن لدراسة العنوان صلة بقضية المثاقفة من جهتين:

– فالأسامي المغربية تفد من الثقافات الأخرى وفود الثقافة ذاتها وقد تحاكى فتندرج ضمن الثقافة المتقبلة اندراجا تنتج عنه عناوين عربية اللسان أجنبية المبنى وكم يكثر ذلك في الدراسات الأكاديمية عندنا. وقد يكون جهاز العنوان علامة على ما يخامر المؤلف من هاجس ومشاغل في هذا الباب فيصبح العنوان عنده رسالة وموقفا فهذا سعدالله ونوس وقد شغله هاجس تأصيل المسرح العربي يأبى أن يأخذ في بعض كتاباته بتقسيم المسرحية تقسيما"وافدا" بل يسعى إلى أن "يؤصلها" باختلاق أسماء جديدة (25).

وإذن فالعنوان كالنص وليد رافدين: رافد تراثي ورافد وافد وهو كالنص طافح "بالصراع" القائم بينهما.

رابعاً: لهذا المبحث صلة بمسألة الاتجاهات الأدبية فلقد عده أصحاب هذه الدعوات راية بها ينمازون وتواضعوا على شروط له وقواعد لا يخطئها الباحث حتى جاز أن يقال هذا عنوان رومنسي وذاك رمزي والآخر يشي بالواقعية والرابع إلى السريالية ينتسب... فللعنوان الرومنسي خصائص تناهض بالضرورة تلك التي تحملها النصوص الكلاسيكية وللواقعية عناوينها التي تدل عليها وعلى مناهضتها الرومنسية أما السرياليون فقد أعلنوا أنهم سرياليون حتى النخاع أقصد حتى العنوان ولقد تحدث جونات عن عناوين سريالية " تخرج من قبعة الساحر " وتظل مع ذلك دليلا على نصوصها

■ يدرس جهاز العنوان في تطوره عبر التاريخ ، ويدرس من حيث دلالته على الموقف من التراث.

أو إلى نصوصها، وضرب لذلك مثال النحات والشاعر الفرنسي هانس أرب (hans arp) حين سئل عن اسم منحوتة فرغ لتوه منها فقال لمحدثيه: " لكم أن تختاروا بين شوكة أو مدخل فرج " (26). وقد يقيض للعنوان الغر المتعجل يطلقه صاحب الأثر على أثره أن يصبح رأس جماعة ودليل فرقة، فقد جاء في أخبار الرسام الفرنسي كلود موني (claude monet) (1840–1962) أنه أقام معرضا بباريس سنة 1874 وكانت من بين لوحاته لوحة لا اسم لها تصور مرفأ لوهافر (le havre) وقد رست فيه السفن فجرا، قال الرسام: " طلب مني عنوان [هذه اللوحة] ليدرج في قائمة اللوحات ولم يكن من المقبول عندي أن تسمى " مشهد من لوهافر" فأجبت " سموها انطباع" (27) فبذلك دخل اللفظ تاريخ الفنون والآداب وصار راية للمدرسة الانطباعية بأكملها.

أ - العنوان بين الحضور والتشكل والغياب:

ينبغي لدارس " علم العنونة " ان يتحرى أولى القضايا وأظهرها وهي مسألة وجود العنوان. نقول ذلك لسببين: – لأن بعض النصوص والأعمال الفنية قد ترد غفلا موسومة سواء أقصد المنجز ذلك أم لم يقصد...

–لأن بعض العناوين قد ترد يتيمة لا نصوص لها (الأمثلة على ذلك من التراث العربي كثيرة). فإذا أتم ذلك وجب عليه ما يجب على المحقق من تحري النسب الرابط بين العنوان والنص لأن التداخل بين النصوص والعناوين عسير، فكيف اذا ما امتدت إليه أيدي المحققين والوراقين و الشراح والناشرين فأخذته بالتحريف والتعديل والاختصار وهلم جرا. ولنضرب على ذلك مثال كتاب ابن حوقل في الجغرافيا هل هو " المسالك والممالك والمفاوز والمهالك" كما نشر في ليدن (leiden) أول مرة أم هو " صورة الأرض " كما نشر بها وببيروت ثانية ؟ وهل من سبيل إلى التمييز بينه وبين "المسالك والممالك" (أو "مسالك الممالك") للأصطخري (28) فإن مما يدفع إلى الشك قول ناشر الكتاب: "اطلع ابن حوقل على كتاب المسالك والممالك لأبي اسحاق الفارسي المعروف بالاصطخري فكتبه من جديد محتفظا بعنوانه ونسبه إلى نفسه" (29) ثم ما السر في تفضيل هذا العنوان " صورة الأرض "(وهو عنوان الفصل الأول منه) على ما ورد في بعض النسخ " هذا كتاب المسالك والممالك والمفاوز والمهالك وذكر الأقاليم والبلدان على مر الدهور والأزمان وطبائع أهلها وخواص البلاد في نفسها وذكر جباياتها وخراجاتها ومستغلاتها وذكر الانهار الكبار واتصالها بشطوط البحار وما على سواحل البحار من المدن والأمصار ومسافة ما بين البلدان للسفارة والتجار مع ما يضاف إلى ذلك من الحكايات والأخبار والنوادر والآثار..." (30) ولا أدل على ذلك من الخلاف حول مؤلف أو مؤلفات اللغوي ابن فارس في السيرة، فهو عند بروكلمان " مختصر سير رسول الله " ثم هو "سيرة ابن فارس اللغوي المختصرة " ثم لعله الموجود ببرلين باسم " مختصر في نسب النبي ومولده ومنشئه ومبعثه " ولعله الموجود في الفاتيكان [...] باسم " رائع الدرر ورائق الزهر في أخبار خير البشر " ولعله أيضاً كتاب "أخلاق النبي" [...] وإلى ذلك يضيف المحقق عبدالسلام محمد هارون قائلا: " وأقول أيضا: قد طبع الكتاب [...] باسم "أوجز السير لخير البشر" (31). وكم

■ الأسامي المغربية تفد من الثقافات الأخرى وفود الثقافة ذاتها.

كتاب مثل هذا نشر تحت اسمين مختلفين وكم عنوان اشترك فيه أكثر من كتاب أو تشابه العنوانان فزل الباحث (32). فإذا أتمّ الباحث دور النسابة و المحقق فرغ للصناعة فإن العنوان من قبل ومن بعد قراءة للنص أو تأويل أو اقتراح قراءة و أولى علامات القراءة الحيز الذي يحتله العنوان من الصفحة وتشكله البصري وعلاقته بعناصر الجهاز الاسمي الأخرى ولسنا نقصد بهذا ما ينجزه المطبعيون من تلقاء أنفسهم فتلك أيضا قراءة تدرس وإنما نعني ما ينجزونه بطلب من المؤلف أو بمشاركته و موافقته. فللعنوان في عصر الطباعة هذا خصائص مطبعية تشده إلى النص شدا. والتشكل الهندسي للعنوان وموقعه في فضاء الصفحة قد لا يكون القصد منهما التنميق و التزويق واستدراج القارئ كما يحلو لأصحاب المطابع أن يقولوا وإنما قد يحمل العنوان رسالة النص الكبير تختزل في تشكل عبارة فتكون حروفا أو أرقاما أو علامات مطبعية أو بياضا وقد تتسع الحروف وتضيق وقد تتشكل ألوانا مختلفات وتتصل و تنفصل وتكون كوفية او نسخية او رقعية مستقيمة او معوجة وقد ترسم مرتعشة وقد تثور بركانا وتسيل ماء وتحلق طائرا وتستوي قارورة أو مرسما وتطبع مقلوبة(33)... فههنا تلتقي بلاغة العنوان بصناعته ويتم التوافق بين التشكل والمقصد فإذا العنوان طاقة شعرية و " رسم بالكلمات " " ولمح تكفي اشارته ".

ب-: العنوان: من واضعه؟

يستمد هذا السؤال شرعيته من جهتين:

أولاهما أن للعنوان / الاسم وظائف ينهض بها – كما سيأتي – باعتباره أول ما يقرع الأسماع ويشد الأبصار ويوحي بالمعنى ومن ثم وجب البحث في العلاقة التي تربط النص متوسعا فيه بالنص مختزلا وجيزا ولا يتم ذلك للباحث إلا متى تساءل هل أن صاحب هذا هو صاحب ذاك فإن لم يكن قلت درجة اعتدادنا باحدهما دليلا على الآخر.

ثانيتهما: ما نلاحظ من اختلاف بين الأسامي للمسمى الواحد اختلافا لا ينتهى فيه إلى رأي مغلب إلا متى علم وجه الصواب وحددت التسمية الأصلية فإن معرفة الواضع قد تنتج مع العنوان ضربا من التعامل هو بالضرورة مختلف عن نظرتنا إليه إذا ما جهلنا هوية واضعه او علمنا أنه من فعل ناسخ أو وراق أو ناشر. فإذا عرف الواضع عرف الوجه في قراءة العنوان وتأوله وصار البحث في العنوان تبعا لذلك قراءة لأصل أو قراءة لقراءة أو حتى لأسلوب تجارة ما دام العنوان " يوجه القراءة " على حد عبارة الباحث الفرنسي كلود دوشي (claud duchet) (34). ترى ماذا نقول في رجل مثل(furetiere) حين يقول : إن العنوان الجذاب هو قوادُ الكتابِ الحقيقي " (35)؟ إننا في رأيي محتاجون إلى تأويل اجتماعي نفسي لهذا القول أكثر من حاجتنا إلى تأويل فني أدبي ولعله لهذا الذي ذكرنا تهيّب الدارسون تأويل الأسامي التي يشكّ في نسبتها إلى أصحاب النصوص ، وتوخوا فيها القصد ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا ولعله لهذا أيضا تحدث أصحاب التراجم في أدبنا القديم عن الاسم وجدوه بخط المؤلف او نقلوه من مقدمة المؤلف فاعتدوا به ونبهوا إلى ما عداه فإذا قلبنا النظر في كتب الأقدمين ألفينا مصنفي العربية – إلا من شذ منهم – حريصين على اثبات أسامي كتبهم

■ **بعض النصوص والأعمال قد ترد غفلاً غير موسومة سواء أقصد المنجز أم لم يقصد.**

في مقدماتها وقد يزيد بعضهم فيفسر التسمية ويشرح الوجه من انتقائها تصريحا أو تلميحا وتمثيلا على ذلك نذكر:

قول ابن خلدون: " ولما كان مشتملا على أخبار العرب والبربر من أهل المدن والوبر والألماع بمن عاصرهم من الدول الكبر وأفصح بالذكرى والعبر في مبتدأ الأحوال وما بعدها من الخبر سميته: " كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر "(36)

وقول السيوطي: " هذا كتاب سميته حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة "(37)

وقول المقريزي: "[...] فلهذا سميته كتاب المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار "(38)

وقول ابن تغربردي: "[...] سميته النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة "(39)

وقول ابن الأثير: "[...] وسميته اسما يناسب معناه وهو "الكامل في التاريخ" (40)

وقول ابن منظور: " فجمعت هذا الكتاب [...] وسميته لسان العرب"(41)

وقد يحدث أن نجد اختلافا يقل أو يعظم بين ما تنص عليه المقدمة وبين ما هو على ظهر الكتاب أو ما تداولته الألسنة وذلك لأسباب هي إلى التأويل أقرب لعل أهمها ما يطرأ على العنوان المطول من اختزال تفرضه مداومة الاستعمال وتيسير الاحالة فكتاب المقريزي المذكور أصبح يعرف " بخطط المقريزي" و"جمهرة اللغة" لابن دريد (42) إنما سماه صاحبه فقال: " هذا كتاب جمهرة الكلام واللغة " أما "الصاحبي" لابن فارس فاسمه على الحقيقة " الكتاب الصاحبي في فقه اللغة العربية وسنن العرب في كلامها " (43) اما تاريخ ابن خلدون فمشهور الخبر.

ويحدث أن يروي المسمي قصته مع الاسم فإذا العنوان يتأبى على البروز و المؤلف يكابده ويجاهده فلا يهتدي إليه إلا بعد محاولة ومطاولة سواء أنبع من عنده أم اقترحه عليه مقترح مثال ذلك قول الشيخ الألوسي البغدادي في مقدمة " روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني " :[...] وبعد أن أبرمت حبل النية [...] جعلت أفكر ما اسمه وبماذا أدعوه إذا وضعته أمه فلم يظهر لي اسم تهتش له الضمائر وتبتش من سماعه الخواطر فعرضت الحال لدى حضرة وزير الوزراء [...] مولانا علي رضا باشا [...] فسماه على الفور وبديهة ذهنه تغني عن الغور " روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني " فيا له من اسم ما أسماه نسأل الله تعالى ان يطابقه مسماه" (44).

أما أشهر مثال في ما نعرف فلا شك قصة الكاتب زولا (Emile zola) مع كتابه (la bete humaine) إذا شكل اختيار العنوان عنده مبحثا مستقلا تشهد على تعقده مسودات الرواية فقد ظل زولا يراكم العناوين ويعدل منها حتى بلغ عددها 133 عنوانا شكلت محور دراسة طريفة أنجزها أحد رواد " علم العنونة " وهو الفرنسي ك.دوشي (C. duchet) (45).

■ **جمهرة اللغة لابن دريد: سماه صاحبه هذا كتاب جمهرة الكلام واللغة.**

ومن جهة أخرى حفظ لنا تاريخ صناعة العنوان أمثلة تدل على ندم بعض المؤلفين على تسرعهم في التسمية او على تنكرهم لها فبعد أن سمى ق. فلوبار (g. flaubert) كتابه الشهير (l edueation Sentimentale) قائلا: " انه العنوان الأوحد الذي يؤدي معنى الكتاب " عاد فقال : " ان العنوان الحقيقي لهذا الكتاب كان ينبغي أن يكون " الفواكه الجافة " (46).

ج- العنوان، متى يتم وضعه؟ وماموقعه من عملية الخلق الأدبي؟

قد يبدر بالذهن ان السؤال ثانوي وأن العبرة بالنص لا بالاسم ولكن المطلع على مدونة الأسامي وآراء المؤلفين يدرك أن أثر هذا المبحث في النص أثر من القيمة بحيث يجدر بالدارس ألا يتجاهله فهذه القضية متصلة بسابقتها في مستوى المسمي من يكون ولكنها تتميز عنها بطرحها مسألة العلاقة بين النص الكبير والنص الصغير من منظور زمني ولنا في ذلك حالات ففي أولاها تنعدم الأدلة على السبق وفي الثانية يسبق النص الاسم وفي الثالثة يسبق الاسم المسمى.

وعن كل حالة تترتب نظرة أن لم تكن لاختيها مناقضة فلا أقل من أن تكون مخالفة لهما من بعض الوجوه. و إذا كانت الحالة الأولى لا تتيح للباحث في هذه الصناعة أن يقطع في هذا السؤال برأي وأن يرجح قراءة على أخرى فعن سبق النص للاسم تتحقق وظيفة ما وتنحو القراءة نحواً مخصوصا فتعلوا وظيفة المطابقة على ما عداها من الوظائف ويصبح هم المؤلف في الأعم الأغلب أن يختزل نصه في أداة او لفظ او تركيب أو جملة، وينحصر دور الباحث في البحث عن مدى توفق المؤلف إلى أداء الواسع من المعاني في اليسير من اللفظ . وإذا سبق العنوان نصه ، فإن البحث يتجه صوب مدى وفاء المؤلف للعنوان في النص الكبير حتى لكان العنوان برنامج والنص نشر له وتحقيق.

ولعل قيمة هذا المبحث تتضح أكثر إن نحن عدنا إلى آراء المؤلفين أنفسهم نستنطقها. إنهم في هذا ثلاثة أصناف:

فصنف لا يؤرخ لموقع التسمية من عملية الانشاء، وصنف يحددها ويؤرخ لها ، وهو ضربان: فإما أن ينشئ النص ثم يسميه وأما أن " يسمي المولود قبل ان تضعه أمه " (ان نحن استعرنا عبارة الألوسي).

فمن الصنف الثاني ما هو عام غير دقيق مثل قول ابن منظور: " فجمعت هذا الكتاب وسميته لسان العرب "(47).

ومنه الدقيق المحدد: كقول صاحب "كشف الظنون": " وسميته بعد أن أتممته بعون الله وتوفيقه" كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون" (48).

أما من سبقت لديه التسمية التأليف فان هم النص ان يجري إلى العنوان يحققه ويفصله ويحل معقوده، فهذا الألوسي البغدادي في: " روح المعاني..." قد قصر جهده على أن يكون النص للعنوان مناسبا ومطابقا (49)0

■ **من المقرر في المعاجم أن العنوان أو الاسم كلمة عامة للنص في مختلف تجلياته حجماً ونوعاً ونمطاً وجنساً أدبياً.**

على أن في هذه المسألة بين المبدعين خلافا فقد عاب الفرنسي جان جيرودو (J.GIRAU DUx) على الروائيين هذه الفعلة" ودعا إلى اجتنابها لأن المؤلف إذا ما حصل العنوان خال نفسه مجبرا على كتابة نص يلائمه فصارت العنونة أصلا والنص فرعا في المحل الثاني (50)، وعلى الطرف الآخر وقف (JEAN GIONO) فرأى أن لإنشاء العنوان قبل النص دوراً أي دور في تنشيط الكاتب وحثه، معبراً– وهو الكاتب المكثر– عن عجزه عن التأليف في غياب العنوان المسبق، قال :" غالبا ما تجهض القصة إذا ما ألفتها قبل أن أعنونها. لا بد من عنوان لأن العنوان مثل الراية، صوبها نتجه. إن الهدف المراد بلوغه [من النص] انما هو تفسير العنوان.(51)

د- العنوان، ما بنيته؟

من المقرر في المعاجم ان العنوان أو الاسم كلمة عامة تهم النص في مختلف تجلياته حجما ونوعا ونمطا وجنسا أدبيا فالعنوان يشمل المجلدات والاسفار كما يتوج الفقرة الوجيزة. ثم أن بنية العنوان تختلف باختلاف الكتاب والاعصار والاتجاهات والأجناس الأدبية، فمن المؤلفين الولوع بالعناوين رئيسيها وفرعيها وداخليها (52) ومنهم الضنين الكز لا يكاد يفصل بين باب من الكتاب وآخر، ومنهم من يتبع في صناعة العنوان وأقسام المؤلف طريقا مألوفة، ومنهم من وكده اصطناع ما لم يسبق إليه من الأسامي، فثمة في العربية النوع والباب والقسم والفائدة والاضاءة والتنوير والدرة والجوهرة والمعلم والمنهج والمعرف والهام والملحق والذيل والحاشية وحاشية الحاشية والفصل والبيان والسفر وما لايقع تحت الحصر...(53)

حاول دارسو صناعة العنوان ان يضعوا للعنوان بنية نظرية تشمل أربعة عناصر اتفقوا حولها وإن اختلفوا في تسمياتها وهي العنوان الرئيسي والعنوان المشبه وامارة التجنيس ثم العناوين الفرعية أو الداخلية. وتبين دراسة العناوين أن هذه البنية غير قارة فقد تغيب بعض عناصرها وقد تتبادل المواقع فيما بينها خاضعة في ذلك لما يطرأ على الأسامي من تحوير سيأتي بيانه.

هـ- في وظائف العنوان

إذا كانت المواقف من مسألة العنوان تتراوح بين الاحتقار والتعميم والتدقيق كما بينا فإنه يندر الحديث بين عموم الدارسين عن وظائف للعنوان في صيغة الجمع فإن تم ذلك فهم لا يكادون يذكرون إلا وظيفة واحدة هي تلك الوظيفة الأولى التي يؤديها كل اسم، أعني وظيفة التعيين (de`si gnation) هذه الوظيفة تشترك فيها الأسامي اجمع وتصبح بمقتضاها مجرد ملفوظات تفرق بين المؤلفات والأعمال الفنية بل هي رواسم تهدي إلى الكتاب أو المنحوتة أو الرسم يشترك في استعمالها المؤلف والباحث وبياع الكتب والقارئ كما أنها وظيفة تستوي عندها الأسامي جميعا فلا فرق فيها بين قديم وحديث وبين عنوان صنعه المؤلف واخر انتقاه الناشر بل لا فرق فيها بين البياض والحرف واللفظ والاسم والتركيب والترقيم الدولي بل وحتى رقم التسجيل في مكتبة عمومية أو خاصة.

واضح إذن إن هذه الوظيفة عامة شاملة لكل عمل حتى ما كان " بلا عنوان " أو بحثا عن عنوان كما فعل (RM. smullyan) حين سمى بعض كتبه:(54) (what`s the name of this book?)

■ هي رواسم تهدي إلى الكتاب أو المنحوتة أو الرسم، يشترك في استعمالها المؤلف والباحث وبياع الكتب والقارئ.

كما أنها وظيفة تقصي- إذا ما اقتصر عليها أن يكون العنوان نابعا من اختيار أو حاملا لرسالة أو محددا لجنس الأثر أو دافعا إلى القراءة أو موجها لها، فالعنوان عندها " مسألة ضئيلة الشأن حقا " على حد قول (   )(55). والدليل على قصور هذه الوظيفة أن المؤلف مازل يجهد ويختار وأن الباحث مازال يؤول ويفسر وأن القارئ مازال يتأثر و إلا لم هذا التردد وفيم الخلاف والتنازع والعناء ولم يغضب عبد الرحمان مجيد الربيعي على المخرج محمد شكري جميل حين حول رواية " القمر والاسوار" إلى" شريط الاسوار"؟ (56)

ثمة إذن وظيفة تعيين جامعة بين العناوين كلها وثمة وظائف أخرى تميز كتابا عن كتاب ولوحة عن لوحة وبها يفضل هذا ذاك وهذه تلك وهي وظائف ادخل في باب الاجتهاد والتأويل.

لعل أهم هذه الوظائف وظيفة الاعلان عن المحتوى التي أشار إليها (H. fournir) لما اشترط في العنوان أن يقدم فكرة كاملة عن المؤلف (57) وهي ذاتها التي عناها (l`eo. h. hoek) . بقوله معرفا العنوان: " [هو] مجموعة من العلامات اللسانية قد ترد طالع النص لتعينه وتعلن عن فحواه وترغب القراء فيه " (58).

تبين هذه الوظيفة خاصة في تلك العناوين التي يكون وكد واضعيها الابانة عن الموضوع وحكاية غرض الكتاب. على أن هذه الوظيفة في الوضوح درجات هي فيها خاضعة لجنس الكتابة وللاتجاه الأدبي، فمن مألوف الأسامي في باب التاريخ والحضارة والعلوم الإنسانية جميعا ألا يكون العنوان مجرد اداة تعيين وإنما يكون اعتصاراً للنص واعلاما بفحواه حتى إذا ما قرئ شف عن الموضوع ودل عليه راسا (تاريخ الخلفاء للسيوطي. خلاصة تاريخ تونس لحسن حسني عبد الوهاب. الخ...)(59) وينجر عن ذلك نوع من العلاقة بين العنوان والنص هي علاقة مجمل بمفصل كما يتغير عقد القراءة فيضحي قائما على الوضوح بعيدا عن المخاتلة خلوا من توقع الفن وتمسي القراءة مسيرا من العنوان إلى النص. اما في مجال الآداب والفنون فإن الأمر أقل بساطة إذ قد يدل على المحتوى من مواقع مختلفة أهمها:

قد يقود العنوان القارئ صوب الشخصية الرئيسية ويعلن عنها (وهي غالبا الشخصية التي تهب الرواية اسمها: "زينب" هيكل. "سارة" "العقاد". "الشيخ جمعة" لتيمور...) ولعل خير مثال على ذلك وحدة الشخصية في روايات الشرط إذ قد يتكرر في عناوينها اسم "البطل" أو رمزه مرادفاً نحو ملال أو كلال (60).

يصرفنا العنوان إلى المكان نحله من القراءة المحل الأرفع .

وقد يصرفناالعنوان إلى المكان نحله من القراءة المحل الأرفع (61) وقد "يسمي"القضية الأساسية"باسمها المتداول" (الأرض" و"الفلاح" (ع. الشرقاوي) "القاهرة الجديدة" (ن. محفوظ)...) وآية ذلك إن نجد في المقدمة – أن وجدت – إعادة للعنوان وتوسعا فيه يقول القزويني: " [...] وكنت مستغرقا بالنظر في عجائب صنع الله تعالى في مصنوعاته وغرائب ابداعه في مبدعاته كما ارشد الله سبحانه إليه حيث قال تعالى: " أفلم ينظروا إلى السماء فوقهم كيف بنيناها وزيناها وما لها من فروج "وليس المراد من النظر تقليب الحدقة و نحوها فإن البهائم تشارك الإنسان فيه ومن لم ير من السماء

إلا زرقتها ومن الأرض إلا غبرتها، فهو مشارك للبهائم في ذلك وأدنى حالا منها وأشد غفلة [...] وسميته عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات" "62"

وقد يرد العنوان في بنية الشخصية المحورية و"القضية"، وحين تقرأ الكتاب تقف على ذلك كله، فقصة زينب مناظر وأخلاق ريفية" لم تتمخض لزينب بل كثيرا ما تراخى حبل القص وفاض الوصف وطغى.

ثمة نوع آخر من العناوين كشاف لكنه لا يكشف مكانا أو زمانا او شخصية بل يضم انفراج الأحداث "قبل انطلاقها" وتكون الرواية معه حاملة لخاتمتها في عنوانها وفي هذا الضرب من العناوين تتحول القراءة إلى "تجديف ضد التيار" – صعودا نحو "لحظة التنوير" حتى عد تودروف (t. todorov) الأسامي من هذا القبيل أقصى أنواع الاستباق فقال عن رواية (موت ايفان اليتش la mort d` Ivan illich) لتولستوي: [انها رواية] "تضم انفراجها في عنوانها" (63)

نضيف إلى ما سبق دليلا آخر على ثراء هذه الوظيفة ذلك أن بعض الأنماط من العناوين تبرز في مدارس وتندر في اخرى وتسود اتجاها وتتراجع في آخر ولعل (pierre-louis rey) ان يكون محقا حين لاحظ ان اسم الشخصية و إن ظل دائما طلبة قراء الرواية فإنه اكتسب في القرن 19م صفة أشمل إذا أصبح من المألوف ان تحمل الرواية اسم الشخصية لأن الرواية في ذلك العصر تمحضت أو كادت لقص "حكاية الفرد في صراعه ضد المجتمع"(64) وهكذا لا يعكس العنوان اختيارا أدبياً وفنيا فحسب وإنما عكس أيضا أزمة مجتمع.

ثمة أنواع أخرى من العناوين لا تصف المحتوى ولا تنهض بالوظيفة الاغراضية ولكنها تكتفي بالجانب الشكلي سماها جونات tita rhematiquo وسماها هوك objectaux (65) وليس بينهما على الحقيقة خلاف) وهي نمط النص أو جنسه أو نوعه فإذا الكتاب "رسائل" أو "مقامات" أو مذكرات" أو "شعر" أو (تلك العناوين التي تكشف عن "رواية " أو "مسامرة" أو "طرائف" أو "نوادر" أو "امال" أو "معجم" أو "كتاب" (رسائل الشابي – مذكرات بيرم التونسي في المنفى –ديوان الحلاج –ألف ليلة وليلة– مائة ليلة وليلة – رسائل من السجن– الكتاب لسيبويه– الأمالي لأبي علي القالي– مجالس ثعالب– مقامات الهمذاني...) ومثلها في الفرنسية. كما تجدر الاشارة إلى أن هذه التسميات ليست بريئة دائما بل هي في الأعم الأغلب تعكس طرفا من الصراع بين التقليد والتجديد فسعي الرمنسية لزعزعة أركان الكلاسكية قام بدءا على اطراح كل عنوان قد يشي بالقدامة (66).

بقي ان نشير إلى أن الفصل القاطع بين العنوان الغرضي والعنوان الفني فصل لا يخلوا من العجب والدليل على ما نقوله كثرة ورود العنوان مؤديا الوظيفتين في آن فإذا هذا يفيد ذاك (67) حتى لكأني بجونات قد شعر بهذا الحرج فعاد فسمى الوظيفة كلها: " وظيفة الوصف " سواء أعينت المحتوى أو الشكل أو كليهما.

■ ثمة أنواع أخرى من العناوين لا تصف المحتوى ولا تنهض بالوظيفة الاغراضية ، ولكنها تكتفي بالجانب الشكلي .

الوظيفة الايحائية: ثمة للعنوان وظيفة أخرى اسميها الايحائية وهي تخالف سابقتيها إذ أن العنوان الذي يؤديها لا يرد اتفاقا كما في وظيفة التعيين ولا شفافا مباشرا كما في وظيفة الوصف وإنما ينهض على الايحاء بالمعنى فهو يخاطب من القارئ ثقافة وملكات ويستعمل من اللغة طاقتها في الترميز (symbolisation) وليس همه التوصل إلى عكس المضمون أو الشكل بقدر ما تعنيه مفاجأة القارئ وتدخل في هذا الباب العناوين القائمة على الاستعارة فهي تلمح إلى الموضوع أو القضية او الشخصية أو المكان أو سواها دون أن تعين وتقيم حجابا بين النص وقارئه. أن العنوان هنا لم يعد كشافا للمعنى وإنما هو له كثاف إذ يقوم على توليده في ذهن القارئ أكثر من قيامه على توضيحه فليست غايته البيان والتبيين وإنما توليد المعنى من "رحم" "النص ما دامت العناوين أجنة كتابة" على حد عبارة ك. دوشي (68). انظر التعديل الذي أدخله محمود تيمور على عناوين أقاصيصه (نشرها أول مرة حاملة أسماء شخصياتها ثم عاد فجمع بعضها تحت عنوان "قال الرواي") تر تخلصا من فهم للواقعية إلى آخر وعدولا عن المباشرة إلى التلميح، وانظر في عناوين من قبيل : انشودة المطر (السياب)– "أغاني الحياة" (الشابي)–"الينبوع" (أحمد زكي أبو شادي) " اللهاث الجريح " (محمد الصباغ) " شجرة القمر" (نازك الملائكة)" ورد أقل" وذاكرة للنسيان" (محمود درويش)... بل دع هذا فإنه من تأويلنا وانظر الطاقة الايحائية يحملها العنوان قصدا على نحو ما فعل أميل زولا في كتابه "جرمينال" (germinal) . يقول في إحدى رسائله: " أما بالنسبة إلى عنوان " جرمينال " هذا فإني لم اختره إلا بعد تردد طال.كنت بصدد البحث عن عنوان يعبر عن ميلاد أناس جدد وعن الجهد الذي يبذله العاملون – حتى وإن لم يعوه – ليتخلصوا من الظلمات الكثيفة التي ما زالوا يتخبطون فيها، وذات يوم جرى على لساني هذا الاسم مصادفة. لم أكن في بداية الأمر راغبا فيه لأني كنت أجده شديد الغموض كثيف الرمزية ولكنه كان يمثل طلبتي [اعني التعبير] عن أفريل ثوري وعن انتفاضة مجتمع مهترئ ذات ربيع. وشيئا فشيئا سكنت إلى هذا الاسم حتى عجزت تمام العجز عن العثور على عنوان آخرسواه ولئن ظل هذا العنوان غامضا بالنسبة إلى بعض القراء فلقد أصبح عندي بمثابة دفقة من أشعة الشمس تنير الأثر بأكمله " (69).

يحدث ان يبلغ هذا الايحاء مدى بعيدا حتى يتجاوز الحد وينقلب إلى الضد ويضحي ضربا من المغالطة صريحا يحتاج معه إلى التأويل البعيد او حتى اللواذ بالمؤلف يفك الطلسم (70) ثم يوحي "توقيت البنكا" لمحمد علي اليوسفي، وما معنى حرف (k) عنوانا لكتاب وضعه الايطالي (dino buzzati) ولم سمى الفنسي برنانوص (bernanos) كتابه "الفرح" (lajoie) وهو القائل: قد تعثر في كتابي هذا على كل شيء عدا الفرح " (71) ألا يقصد من ذلك جمالية الغموض وسحر المفاجأة؟ تلك الجمالية التي عناها امبرتو ايكو (u. e co) حين قال:" ان شأن العنوان أن يبلبل الأفكار لا أن يرتبها " او عبر عنها من قبله ليسنغ (lessing) بقوله: " ينبغي ألا يكون العنوان مثل لائحة الأطعمة فعلى قدر بعده عن كشف فحوى الكتاب تكون قيمته "(72).

■ "ينبغي ألا يكون العنوان مثل لائحة الأطعمة فعلى قدر بعده عن كشف فحوى الكتاب تكون قيمته

فهل يجوز لنا ان نأخذ بقول القائل أن المؤلف إذا وضع العنوان سلم مفاتيح الأثر إلى القارئ (73) والحال انه قد يلغز ويغالط ويسحب تلك المفاتيح قاصدا عامدا؟

وكيفما كان الجواب فإن للوقوف على هذه الوظيفة الايحائية للعنوان إثراء للنص وتثمينا للقراءة فقد يولد العنوان مفردا منزوع النص من المشاعر والأفكار ما لم يخطه قلم، فالكاتب الفرنسي (jules vailes) سمح لنفسه بالتعليق على عمل لفكتور هوغو لم يقرأ منه إلا العنوان (les travailleurs de la mer) [عمال البحر] فقال: " لم أقرأ بعد "عمال البحر" هذا الكتاب الذي سيشغل الناس في باريس بأكملها ولكني احاول أن اخمن فحواه. فهل هو حكاية مركب أبحر قصد اكتشاف عالم ما، يروي فكتور هوغو ما فيها من مغامرات مأساوية مبكية؟ إنه التمرد يهدر والعاصفة تزمجر والأهواء تتفجر وثمة أحقاد فظيعة ومشاعر حب شرسة ثم يكون الطوف فالصخور البحرية فالجزيرة القفر. أن هذا [العنوان] قد حشي وعودا وأننا لنتوقع فيضا من الانفعالات (74).

وللوقوف على قيمة هذه الوظيفة ودورها في توجيه القراءة وتعميقها نذكر عناوين ربما انتمت نصوصها إلى جنس أدبي واحد لكنها اختلفت بنية فولدت مشاغل غير متشابهة، فقد يكتب الكاتب سيرته الذاتية مباشرة دون مواربة و ينسب الكتاب محتواه إلى خاصة نفسه ولا يتنكر لما جاء فيه فيكون عنوانه " حياتي " (أحمد أمين) أو " أنا " (عباس محمود العقاد)... وقد يعمد إلى التبعيد (distancia tion) ويخرج النص مخرجا يتولد عنه حوار أدبي أو فني ثر لا يزيد الكتاب إلا قيمة. فكتاب "الأيام" لطه حسين أثار من القضايا الفنية والجدل الأدبي ما عجز عنه كتابا العقاد وأمين مجتمعين لا لشأن مؤلفه في أدبنا فحسب بل وأيضا لأن صاحبه فصل فيه بين الذات الكاتبة والشخصية القصصية في جنس يقوم على تماهيهما فكانت "الأيام" وكان "الصبي"... ترى هل كنا سنقرأ الكتاب بنفس "الحفاوة لو كانت "الأيام" "أيامي" أو "الصبي" أنا طه حسين؟...

■ " أن العنوان ذاته [الطفل] لا يدل بالضرورة على برنامج ترجذاتي بل أنه على العكس من ذلك يكسب الأثر مدى اوسع يكاد يكون كونيا "

ثمة مثالان آخران دالان من بنية العنوان على فحواهما والسبيل في قراءتهما، فمما هو مقرر اليوم بين الدارسين للآداب الفرنسية أن جول فالاس (jules valles) صاغ سيرته الذاتية في ثلاثية (l` insurge` / Lbachelier /L enfant) أن نقمته على أهله وذويه وتنكره لطفولته في الأثر الأول يترجم عنه فهل العنوان قبل النص فبه حاول التبعيد وخرج عن حد السيرة الذاتية ويدعم ذلك قوله في بعض رسائله: " إني أريد أن أنجز كتابا ذاتيا [...] لا يخلوا من بعد اجتماعي "(75).

حق إذن للباحثة (G. tison) إن تقول:" أن العنوان ذاته [الطفل] لا يدل بالضرورة على برنامج ترجذاتي بل أنه على العكس من ذلك يكسب الأثر مدى اوسع يكاد يكون كونيا "(76). أما الكاتب ف. كافكا (F. kafka) فيكشف عنوان الرسالة التي كتبها لأبيه "(رسالة إلى الأب)" عن العلاقة بينهما كشفاً يصدقه النص.

ثمة فرق بين العنوان الواصف يحيط بالنص ويؤديه والعنوان الموحي يعتد الالماع إلى حد المغالطة ولعل الكاتب الفرنسي أميل زولا (E. zola) أن يكون قد اهتدى إلى ذلك حين ميز بين ما سماه [العنوان العلمي] (titre scientifipue) و[العنوان الأدبي] (titre litte raire) (77) أما مواطنه

ب.بورجي (bourgt) فقد ظل مترددا بين دقة العنوان العلمي واغراء الاسم الأدبي ،تشهد بذلك المقدمة التي وضعها سنة 1892 لكتابه (laterre promise) [أرض الميعاد] ففيها يتحسر على أن الكتاب حقيق أن يسمى (le droit de lenfant) [حق الطفل].(78)

في سحر العنوان

ثمة جانب آخر من العنوان متصل بالسابق سماه جونات "sedwetion" (الفتنة) ولكنه تحدث عنه بحرج بالغ واقتضاب شديد ولم يميزه عن الايحاء والاغماض إلا في القليل النادر. إلا أن المطلع على صناعة العنوان عند العرب يجد هذه الوظيفة قائمة برأسها مقصودة لذاتها، يدل على ذلك حرص الاسلاف على "إنشاد الأسامي والتغني بها بايرادها مسجعة منغمة متوازنة إلا في ما ندر. وثمة دليل آخر على منزلة هذه الوظيفة عند مصنفي العربية هو هذا البحث عن الطرافة، طرافة التسمية، وهو بحث أمارته التنويع المعجمي والتركيز على ما يجمل فيه الحديث فالاسم عندهم فضلا عن التعيين والوصف والايحاء يدعو إلى نفسه بالبنية والمعجم والدليل على ذلك أن أسامي أشهر مؤلفاتنا قائمة على الاستعارة من: معجم الطبيعة فالكتاب " نفح الطيب " او روض الرياحين " او روضة الأحباب " أو " روضة أخلاق العلماء " وهو "زهر الأدب" و"زهر الربيع و"الزهر" و"الرياض" و"شمس" للعلوم والمعارف و هو "صبح الأعشى" و"الضوء" و"الغيث المسجم" و"مروج" و"مصباح" و"مشكاة" و"نثار أزهار" و"نسيم الصبا" و"ينابيع" و"أنوار" وقد يسمى المؤلف "البحر الرائق" أو "بحر العلوم"أو "البحر المحيط"، وقد يصبح "بستاناً" أو "حدائق"...وقد يستنفز المصنفون معجم الألفة والألاف فيدعى الكتاب "دمية القصر" أو "ريحانة العاشق" أو "ريحانة القلوب" أو "عرائس المروج" او قوت القلوب" أو ثمارها" أو حتى "نيل الاوطار"... وقد يفتن العنوان القارئ لأنه مستمد من معجم الحلي والجواهر فالكتاب "يواقيت" و"درر" و "كنوز" و"ذخيرة" و"زاد" و "خزانة" "وشذور ذهب" و"عقود" و"قراضة" من "ذهب و"أطواق"و "مروج" و"جوهرة نيرة" وجوهر مصون" و"حلل سندسية"، أما الدر فمن أكثر الألفاظ تواترا في اسامي مؤلفاتنا القديمة لا يفوقها في ذلك إلا ما أتصل بمعجم "النفع" إذ أن الكثرة الكثيرة من المؤلفات إنما هي"إرشاد" و"اصابة" وافصاح" و"تسهيل" و"تقريب" وتنبيه" وتهذيب" و"تلقيح للعقول" و"تلخيص" و"شمول" و"شفاء" و"أفادة" و"كشف" و"ايضاح"...

ان هذه العناوين وأشباهها لا تصف محتوى أو نمطا أو جنسا أدبيا قدر دلالتها على ما يجد أصحابها في الكتابة من لذة ومتاع فهي لذلك جديرة بالدرس المستقل وما هذا من شأن هذه الدراسة المدخل.

إن هذه العناوين وأشباهها لا تصف محتوى أو نمطا أو جنسا أدبيا قدر دلالتها على ما يجد أصحابها في الكتابة من لذة ومتاع

❑

❑ الهوامش والاحالات

1- ابن منظور: " لسان العرب " . بيروت، دار احياء التراث العربي، مج6 ص .381
2- اللسان، مج 6،ص .382

3- اللسان،مج 9،ص .441

4 - ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS. (THESAURUS INDEX) PARIS- 1990. P3470A

5- حاجي خليفة: " كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون "_ بغداد، منشورات مكتبة المثنى، د-ت- [1941].

6- الزركشي [بدر الدين]: " البرهان في علوم القرآن ". تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة- مكتبة دار التراث، د-ت- مج1 -ص 273-0282

7- السيوطي [جلال الدين]: " الاتقان في علوم القرآن. " بيروت، دار الفكر. د- ت-ص 51 -58.

8- الاتقان...ص.54

9- الاتقان... ص53-.54

10- الاتقان...ص .51

11و12- الاتقان... ص .53

14-13 الاتقان...ص.56

15- البرهان...مج 1ص.270

16- البرهان...مج 1 ص281-.282

17- FOURNIER (HENRI) : TRAIT DE LA TYPOGRAPHIS. 1825 .P. 126. (CITE PAR C. DUCHET IN " LITTERATURE " N 12. -1963- P046.)

18- -E.U. (T.LNDEX) P. 3470A.

19- GENETTE (GERARD) :SEUILS .PARIS. ED. SEUIL .1987.P 376

20- GENETTE (GERARD) : PALIMPSESTES. PARIS. SEUIL. 1982.PP 6-16

21- GWNETTE (G) : SEUILS.P 90

22- صدر الكتاب اول مرة بتونس عن الدار التونسية للنشر سنة .1973

23- الأول بحلقات عنوانها " حديث موسى بن عصام " والثاني بكتابه الشهير " حديث عيسى بن هشام او فترة من الزمن "

24- انظر على سبيل المثال المقامات التي ألفها محمود بيرم التونسي.

25- ونوس (سعدالله): منمنمات تاريخية "

26- GENETTE :SEUILS .P 78.

27- E. U.P. 3460.P

28- الاصطخري [أبو اسحاق]: " مسالم الممالك " ط ليدن، .1964

29- ابن حوقل: " صورة الأرض - بيروت، دار مكتبة الحياة. 1979. ص.6

30- صورة الأرض ،ص.7

31- انظر نتائج هذا الخلاف في: "معجم مقاييس اللغة" [ابن فارس]، تحقيق عبد السلام محمد هارون. القاهرة، دار احياء الكتب العربية،ط، 1- 51366 [1947؟]

32- مثال ذلك الخلاف حول نسبة عملي المويلحيين إلى صاحبيهما. انظر:

BEN CHENEP (S): " ETUDES DE LITTERATURE ARABE MODEME " IN" REVUE AFRICAIN (ALGER) 3EET 4E TRIMESTRES 1939.

33- الهمامي [الطاهر]: "الدنيا تمشي بالمقلوب".

34- انظر ص 71 من المقال المذكور بالهامش .17

35- SEUILS. P. 87.

36- ابن خلدون [عبد الرحمان]: " كتاب العبر..." بيروت ،دار الكتاب اللبناني، 1960،ج1،ص .8

37- السيوطي [جلال الدين]: " حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة تح.1. إبراهيم. القاهرة، دار احياء الكتب العربية 1967 . ص.3

38- المقريزي [تقي الدين]: " كتاب المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار" بيروت ،دار الكتاب اللبناني، د. ت. ص.3

39- ابن تغربردي [جمال الدين]: " النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة "،القاهرة،ط. المؤسسة المصرية، د.ت.ج1،ص.3

40- ابن الأثير [عز الدين]: " الكامل في التاريخ "، بيروت ،دار صادر ،1965، م1 ،ص.6

41- ابن منظور [محمد بن مكرم]:" لسان العرب " ،ص.19
42- ابن دريد [أبو بكر]: "جمهرة اللغة "،بيروت ،دار صادر ،د.ت. ج1 ،ص.4
43- ابن فارس [أحمد]: " الصاحبي في فقه اللغة ". [نقلا عن معجم مقاييس اللغة" ،القاهرة ،دار احياء الكتب العربية 1366هـ [1946م] ج1 ،ص.32
44- الألوسي البغدادي [محمود شكري]: " روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني "،بيروت ،دار احياء التراث العربي ،د.ت.ص:.4
45- DUCHET (CLAUDE): " LA FILLW ABANDONNEE" ET LA BETE HUMAINE " .IN. LITTERATURE .N 12. 1973 . PP 49- 73.
46- SEUILS. P66
47- اللسان... ص19
48- كشف الظنون...ص.3
49- انظر الهامش .44
50- " LE ROBERT. DICTIONNAIRE ALPHABETIPUE ET ANALOGIPUE DE LA LANGUE FRANCAISE ". PARIS- 1983. T. VL. P559P.
46- SEUILS. P66.
52- قسم فكتور هوغو كتاب " " إلى 5 أقسام تضم مجتمعة 418 عنوانا.
53- انظر مثلا: حازم القرطاجني "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" ،بيروت ،دار الغرب الاسلامي ،.1986
54- seuils. p 83.
55- seuils. p. 79.
56- انظر عملنا " البنية والدلالة في " القمر والاسوار "،بحث جامعي مرقون ، تونس 1989.
57- انظر ترجمتنا المنصوص عليها بالهامش .17
58- hoek (leo.h.): "la marque du titre" .paris, mouton, 1982, p17.
59- الأمثلة في الدراسات والرسائل الجامعية كثيرة.
60- molino (j): "sur les titres des romans de jean bruce" in "langages" .n 35. 1974- pp 87- 116.
61- انظر آراء الدارسين في خماسية " مدن الملح " لعبد الرحمان منيف تقف على طرف من ذلك [سليمان[نبيل]:" فتنة السرد والنقد " اللاذقية- دار الحوار ط1، 1994.
62- القزويني [زكريا]: " عجائب المخلوقات... " بهامش" حياة الحيوان الكبرى " للدميري [كمال الدين] ،بيروت ،المكتبة الاسلامية ،د.ت. ص 3و7.
63- todorov (tzevean): "qu est- ce que le structuralisme? .paris. seuil. 1968. p 53.
64- rey (pierre- louis): "le roman".paris. hachette. 1992 .p62.1-
65- seuils. pp 74- 75.
66- .seuils. p 82.
67- المعري [أبو العلاء]: " رسالة الغفران ". الغزالي [أبو حامد]: "رسالة المنقذ من الضلال"
68- duchet :p 70.
69- becker (c): "la fabrique de germinal ",paris., sedes,. 1986,. p: 465.
70- E.U. P : 3470A. eT SeUi LS "p:8.
71- SeUi LS, P: 79.
72- Seuils, p: 87.
73- Bergez (Daniel) : L Explication de texte litteraire ,.paris, Bordas,.1989, p: 24.
74- Bonnefis (philippe) :preface a "L Enfant",paris, 1989, p:5.
75- من رسالة وجهها الكاتب إلى صديقه المؤلف هكتور مالو[hector malot] بتاريخ 12 مارس 1876.

Tison (Guillemette): "L 'Enfant. jules vallws" paris. hatier. 1992. p 19. -76
Anthologie des prefaces de romans francais duXLX siecle. paris. s.d. p303. -77
78- المرجع السابق ص:396.

<< السيرة الذاتية في الأدب العربي >>

دراسة : د. مها فائق العطار

إنّ كلمة السيرة تعني حكاية عمر، أما الذاتية، فكلمة الذات تعني النفس والشخص كما ذكرتها معاجمنا العربية الحديثة(1)، والتي عدّت هذه الكلمة مولدةً(3)، مع أنّ القرآن الكريم قال: (والله عليم بذات الصور) فمعنى ذات الصدر سريرة الإنسان، أي باطن النفس وخفاياها.. وربما وجدنا أنّ السيرة الذاتية تعني أنّ الانسان يحدّثنا عمّا خبأه في صدره، إن كان صادقاً حقّاً في سرد حكاية عمره..

ماهي السّيرة الذاتية إذاً؟ Autobio GRAPHY.

■السيرة الذاتية هي تاريخ حياة إنسان كتبها بنفسه وتؤكد على حياة كاتبها الخاصة .

السّيرة الذاتية هي تأريخ حياة إنسان كتبها بنفسه، وتؤكد على حياة كاتبها الخاصة، كما تستبطن أفكاره، ودوافعه ومشاعره الذاتية.. وللسّيرة الذاتية أهميتان متممتان لبعضهما بعضاً..

الأولى: أدبية..

والثانية: تاريخية. فهي مصدر قيّم لأخذ معلوماتٍ تتعلّق بالحياة البشرية الهامة في التاريخ، مع تسجيل التفاصيل الأساسية، وتفاعل العواطف الإنسانية، وغالباً مايقدّم كاتب السّيرة الذاتية روح العصر الحقيقية، من خلال سرد حياته الخاصة..(3)

ولقد عرّف باحثو العرب المعاصرون السّيرة الذاتية، ونظر كل منهم إليها من زاويته الخاصة فقال د. إحسان عباس في تعريفها: "هي تجربة ذاتية لفردٍ من الأفراد، فإذا مابلغت هذه التجربة دور النضج وأصبحت في نفس صاحبها نوعاً من القلق الفني، فإنّه لابدّ أن يكتبها"(4) والسيرة الذاتية "هي الحقيقة والخيال يمتزجان معاً.. (وتعدّ) رحلة اكتشاف تتردد فيها أصداء الماضي في الحاضر، بحثاً عن قانون الروح الفردية التي ظهرت في هذا العصر، فالفرد ليس إذن مجرد هالة وجود، بل هو قوة واقعة في سبيل التطور، ولايمكن فهمها إلا عن طريق حياته.. (والسّيرة الذاتية هي) تجارب إنسانية ثرية تعبر عن النفس الكبيرة في نضوجها بعد صراعٍ طويلٍ وتقلّب مريرٍ بين الغنى والفقر، بين العدالة والظلم، بين الشكّ والإيمان، يكتبها صاحبها بوعي كاملٍ بعد أن انقضت فترة الصراع ووقف على برّ الأمان يستعيد موقفه بين الأمواج المتلاطمة."(5)

ولكن د. عبد المحسن طه بدر، وجد أنّ "الترجمة الذاتية تحاول تفسير تاريخ حياة مؤلفها في رحلةٍ زمنية محدودة، وتحتفظ بالترتيب الزمني للأحداث كما وقعت لصاحبها، ولايقتصر المؤلف على سرد الأحداث، ولكنّه يقف فيها موقف الدارس المحلل، كما أنّ الرابطة التي تربط بين أحداثها مجرد رابطةٍ سطحية تتمثّل في وقوع الأحداث بعينها في زمن محددٍ، وذلك بعكس الرواية التي لاتكفي فيها الرابطة الخارجية وحدها ولكنّها تفترض وجود رابطة داخلية بين الأحداث وتتمثّل في إحساس المؤلف الذي تتطور أحداث الرواية لإبرازه."(6)

فالسّيرة الذاتية إذاً هي قصة حياة شخصٍ ما كتبها بقلمه، فسرد لنا فيها ترجمة لحياته وحدثنا عن دخائل نفسه، وتجاربه، ليثير فينا الرغبة في الكشف عن عالمه المجهول، وهي الزبدة التي تمخضت خلال سنين عن حياة أديب ما، أودعها تجاربه ومآسيه، وأفراحه، ولاقول أروع مما جاء في مقدمة سيرة سومرست موم الذاتية somerst Maughom" ولست أرمي إلى تدوين سيرة حياتي في هذه الأوراق أو إلى تسطير ذكرياتي فقد عملت بطرقٍ مختلفةٍ على أن أورد في مؤلفاتي مما جرى لي في خضم هذه الحياة."(7)

■وثمة رأي بأن السيرة هي ترجمة ذاتية تحاول تفسير تاريخ حياة مؤلفها في رحلة زمنية محدودة.

إنّ التكلم على الذات قديمٌ قدم الإنسان على هذه الأرض، ولكن لم تظهر سيرة ذاتية بالمعنى الحديث إلا في العشرينيات من هذا القرن غير أنّنا نستطيع أن نجد جذورها في أدبنا العربي القديم. لم تكن السيرة الذاتية فنّاً مستقلاً عند العرب القدماء، وربما تراءت من قصائدهم في الشعر العربيّ كما سنرى، وكذلك نجدها عند قدماء الغربيين في شعرهم كما في قصائد هوراس HORACE، وفي رسائلهم كشيشرو CICERO، ولايوجد في الأدب الكلاسي القديم أية سيرةٍ ذاتيةٍ، وتعدّ (سان أوغسطين) Augus tine'ST، أقدم سيرة ذاتية إذ وجدت في أواخر القرن الرابع الميلادي. وقد تحدث فيها مؤلفها عن طفولته وحبه وعلاقته بأمه.(8)

ويقص كاتب السيرة الذاتية قصة حياته، ليقّرب نفسه منّا، ولعلّ الإنسان بغريزته يحب التحدّث عن نفسه، و"الأنا" حاضرةً تختصّ بالأديب والفنّان معاً، وهي تختفي وراء قصصه ولوحاته، وقد ننكر تحدّث بعض الناس! والتبجح بأعمالهم الخارقة! ثمّ ونقرأ مثلاً سير الأدباء والعلماء، فنرى الأنا تظهر بين سطورها، ومن خلال أحرف كلماتهم! إنّ الإنسان محبُ نفسه، فالطفل الصغير يريد أن يثبت وجوده أمام أهله والمقربين منه بأعمالٍ يختلقها، وهكذا فقد جبل الإنسان على الأنا منذ خلق، ولكنّها كانت تختلف صورها وانطباعاتها...

ولقد فرّق د. إحسان عباس بين المتحدّث عن نفسه وكاتب السيرة الذاتية، فوجد أنّ الأول يثير شكوكنا كلّما أمعن في الحديث، ولكنّ الثاني يكتب سيرته ليس لمجرد ملء فراغه فحسب وإنما ليحقق غايةً كبيرةً قد يذكرها الكاتب سبنسر هربرت SPENCER HERBERT، في سيرته ويجعل كتبه واضحة، وكذلك ابن الهيثم، الذي شرح علومه في سيرته.(9)

إنّ تاريخ السيرة الذاتية "هو تاريخ العقلية الإنسانية في بحثها عن الحقيقة، فمنذ قال سقراط" "اعرف نفسك" بدأ الإنسان المفكّر أو العقلية الفلسفية محاولتها لمعرفة ذاتها."(10)

وقد شرح توفيق الحكيم ذلك في سجن العمر فقال: "إنّ هذه الصفحات ليست مجرد سرد تاريخ حياةٍ.. إنّها تعليل وتفسير لحياةٍ.. إنّني أرفع منها الغطاء عن جهازي الآدمي لأفحص تركيب ذلك "المحرك" الذي نسميه الطبيعة أو الطبع.. هذا المحرّك المتحكّم في قدرتي الموجّه لمصيري."(11)

فالسّيرة الذاتية إذن قديمة جداً، وربّما عدّت "صورة عن العقلية الإنسانية في مغامراتها من أجل البحث عن الحقيقة، ومن أجل ذلك كانت جذورها متشعبةً في الحضارات القديمة كالمصرية والبابلية والهلينية وغيرها، ولاشك أنها ليست سيراً ذاتية بمفهومها المعاصر، ولكنّها ضروب من الإحساس بالذات والتعبير عنها فيما يشبه الاعترافات أو المذكرات أو الوصايا."(12)

ففي التاريخ المصري القديم كثير من الاعترافات كالتي وجدت في حديث "أمنحتب الأول" في أحد النقوش القديمة،(13) أو الوصايا "مثل ترجمة بتاح حوتب الحكيم إلى ولده".(14) وكذلك المغامرات مثل "سنوحي" وهو موظف فر من مصر على أثر وفاة أمنحتب الأول، وأخذ يتنقل من بلدٍ إلى بلدٍ في الشرق الأدنى."(15) وربّما عددنا تجاوزاً أيضاً ماكُتب على شواهد القبور من تأريخٍ لسيرة الميت التي أوصى بها أن تكتب على قبره، أوكتبها فعلاً قبل موته، وكذلك الشعر الجاهلي مملوء بالتحدّث عن الذات والفخر بها كقول عنترة بن شداد:

■إن التكلم عن الذات قديم قدم الإنسان على هذه الأرض .

فإذا ظلمتُ فإنّ ظلمي باسلٌ مرٌّ مذاقتَه كطعم العلقم

فإذا شربتُ فإنّني مستهلكٌ مالي وعرضي وافرٌ لم يكلم(16)

وهنا يعطينا عنترة صورةً لشجاعته وكرمه في معلّقته(17)، ومثله الكثير من شعرائنا الجاهليين، ربّما عددنا هذا نوعاً من السيرة الذاتية، وطرفاً من التحدّث عن الذات التي يؤمن بها الفرد منذ ولادته.. ولعلّ يصحّ أن ندخل في فنّ السّيرة الذاتية ماجاء في مذكرات ابن سينا، فقد ترجم لحياته بنفسه فقال: "إنّ أبي كان رجلاً من أهل بلخ، وانتقل منها إلى بخارى في أيام نوح بن منصور واشتغل بالتصّرف". وتابع ابن سينا ذكر نسب أمه وزواج أبيه منها، وحّدثنا عمّا تعلّمه من القرآن والأدب، وكان يسمع أباه وأخاه يتكلّمان على العقل والنفس، ويذكران الفلسفة والهندسة وحساب الهند، وقد نزل بضيافة أبيه "رجل جاء من بخارى اسمه" أبو عبد اللّه النائلي وكان يدعى المتفلسف، وأنزله أبي دارنا وجاء تعلّمي منه."(18) وكان ابن سينا يعمل قبل مجيء الفيلسوف بالفقه، فدرس كتاب ايساغوجي على النائلي، ثم بدأ يدرس كتب الفلسفة وحده.. ولكنّه رغب في دراسة علم الطبّ فقال: "وصرت أقرأ الكتب المصنّفة فيه، وعلم الطبّ ليس من العلوم الصعبة. فلا جرم أنّي برزت فيه في أقلّ مدةٍ حتى بدأ فضلاء الطبّ يقرؤون عليّ علم الطبّ.. وكنت أرجع بالليل إلى داري وأضع السراج بين يدي، وأشتغل بالقراءة والكتابة. فمهما غلبني النوم أو شعرت بضعفٍ، عدلت إلى شرب قدحٍ من الشراب، ريثما تعود إليّ قوتي، ثم أرجع إلى القراءة. ومهما أخذني أدنى نومٍ أحلم بتلك المسائل بأعيانها، حتى إنّ كثيراً من المسائل اتضح لي وجوهها في المنام..."(19)

ولكتاب ابن أبي أصيبعة فضل كبيرٌ في نقل رسائل كثيرة،كتبها فلاسفة عرب ومسلمون كحنين بن اسحاق الذي ترجم لنفسه، وصوّر فيها المصائب والشدائد التي أصابته، وتُعدّ تلك الترجمة" أقدم نصٍ في ترجمة المتفلسفة، لأنفسهم"(20)، وابن زكريا الرازي الذي خلّف لنا "رسالةً وصف فيها سيرته الفلسفية."(21)

ويرى د.شوقي ضيف أنّه مما لاريب فيه أنّ هناك تراجم كثيرة لـهؤلاء الفلاسفة سقطت من يد الزمن(22). أما تراجم العلماء والأدباء فيجد د. ضيف أنّها ترجع إلى العصر الجاهلي،ولعلّ شعر الفخر والحماسة خير دليلٍ على ذلك، ويرى أيضاً أنّ نثر الجاحظ المتوفى عام 255هـ -988م، مملوء بخيوطٍ كثيرةٍ، يمكن للباحث أن يجمع منها صورةً واضحة لسيرته وحياته،كما يرى أنّ أكثر هذه الخيوط تؤلّف نسيج حياته من الوجهتين الثقافية والمعاشية.(23)

■لم تظهر سيرة ذاتية بالمعنى الحديث إلا في العشرينات من هذا القرن .

وتبع الجاحظ أبو حيان التوحيدي الذي صور آلامه، ومعاناته لفقد الأصدقاء في رسالته الشهيرة "الصداقة والصديق" فقد ترجم أبو حيان أحاسيسه في رسالته هذه معبراً عن يأسه من وجود الصديق، ومن التماس الصداقة التي عاش يفتش عنها طوال حياته، ولكنّ القدر كان يقف له بالمرصاد دائماً فيقول: "وقبل كلّ شيء ينبغي أن نثق بأنّ لاصديق ولامن يتشبّه بالصديق"(24) وذكر أبو حيان أقوال الفلاسفة: "قيل لفيلسوف: من أطول الناس سفراً؟ قال: من سافر في طلب صديقٍ."(25) وقد قدّم أبو حيان لنا في رسالته هذه صورة للصداقة ذات وجهين، صورةً حلوةً تنمّ عما في الصداقة من معنىً، ومالها من مكانة في نفس أبي حيان، ونفس كلّ إنسانٍ يحلم بصديق قريب إلى قلبه وروحه، وصورةً أخرى بشعةً توجد في كلّ زمانٍ ومكانٍ يصور فيها أبو حيان جشع الإنسان وحبّه المنفعة.. وعدم تفانيه في خدمة الناس.. وهو في رسالته هذه يصوّر نفسه المسكينة التي تفتش عن صديق لها في هذه الحياة المملوءة بالمتناقضات، إنّه يجب الصداقة من صميم فؤاده، ويقدّسها، ولكنّه يهيم في هذا العالم المملوء بالشرور والآثام يفتش عنها، ولقد كان أبو حيان متشائماً سوداوي المزاج، لايهنأ له بال ولايرتاح لأحدٍ، ولعل حظه التعس في المجال الأدبي جعله يرى من لايستحق يصل إلى المرتبة التي يتمناها لنفسه، ولكن لم تكن الحال حال أبي حيان وحده بل مثله كثيرون في هذا العالم لايُعرف قدرهم إلا بعد الموت.. ولعلّ الموت يرفع من شأن الناس!!..

وقد كتب المقدسي (محمد بن أحمد 336- 380هـ)، معاناته في رحلاته وتجاربه التي تعرّض لها فيها في كتابه "أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم". ويُعدّ أدب الرحلات من أكثر الآداب حيويةً وحركةً إذا كان المؤلّف من ذوي المواهب الفكرية، ويملك حساً دقيقاً مرهفاً يساعده على تسجيل الوقائع بدقةٍ وفهمٍ..

كما أنّ ابن حزم (384-456هـ) في طوق الحمامة شرح عواطفه، فقد كان من مصنفي الأندلس الذين سجّلوا لنا تجاربهم وأحاسيسهم في تآليفهم، وأكبر عقلية إسلامية ظهرت في الأندلس.(26) ويُعد طوق الحمامة كتاباً رائعاً في الحّب "كتبه فقيهٌ من فقهاء الأندلس كان شديد العارضة في المدافعة عن الدين. وقد صرف حيلته في المجادلات الفقهية العنيفة". (27) كما يُعدّ اعترافاً صريحاً للكاتب وتجارب في الشؤون العاطفية يستفاد منها، ويقول ابن حزم بصراحةٍ، إنّه أحبّ

■إن تاريخ السيرة الذاتية هو تاريخ العقلية الإنسانية في بحثها عن الحقيقة . منذ قال سقراط " اعرف نفسك " .

في صباه جارية شقراء الشعر، ولم يكن يستحسن صاحبة الشعر الأسود آنذاك، وربّما كان هذا الاستلطاف قد ورثه عن أبيه.(28)

وذكر ابن حزم أنّه تربى في حجور النساء، ونشأ بين أيديهن، ولم يجالس الرجال إلا في شبابه، واعترف بصراحةٍ، أنّه جرّب اللذات كلّها، فقال: "ولقد جرّبت اللّذات على تصرفها، وأدركت الحظوظ على اختلافها، فما للدنو من بعد الخوف، ولاللتروّح على المال من الموقع في النفس ماللوصل، لاسيما بعد طول الامتناع، وحلول الهجر حتى يتأجج الجوى ويتوقد لهيب الشوق وتتضرم نار الرجاء."(29) ويرى د. ضيف أنّ بعض الحوادث التي ساقها ابن حزم في طوق الحمامة أو التي جرت لبعض المحبين ولم يذكر أسماءهم، ربّما كان هو بطلها، ولم يفصح عن اسمه.(30)

ويرى ابن حزم الحبّ "ليس بمنكرٍ في الديانة ولابمحظورٍ في الشريعة، إنّ القلوب بيد اللّه عزّ وجلّ.."(31) كما رآه شيئاً ألفهُ الناس، لايصح أن يكتموا أسراره، وما يحيط به. وقد كانت هذه طريقته في الدرس والتمحيص ولايريد التشهير بأحدٍ. فنحن نشعر أنّنا أمام إمامٍ من أشهر أئمة الإسلام، وله قلبٌ يخفق بالحبّ. وقد أحدث هذا الكتاب رجّةً عنيفةً جداً في أوروبا،وتناولته المجلات الأدبية بالنقد والتحليل. ويعلل د.زكي مبارك ذلك، لأنّ أوروبا كانت في القرن العاشر للميلاد تفتقر إلى الشؤون الوجدانية، وقد سبقها إلى ذلك عالم عربي، وإمام من أئمة الدين، ومثال يحتذى في أدب النفس، وكرم الطبع ومتانة الخلق.(32) وتابع زكي مبارك موازنته بين علماء المسلمين والغربيين، فرأى أنّ العرب كانوا ينظرون إلى الحبّ في القرن العاشر بنفس العين التي كان ينظر بها الأوربيون إلى الحبّ في القرن التاسع عشر، هذه النظرة هي امتداد لنظرة العرب في المشرق.(33) ولاشكّ أنّ الإسلام هو السبب في ذلك، فهو دين يجمع بين الروح والجسد، ففي قوله تعالى شرحٌ وافٍ لذلك: (ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجاً لتسكنوا إليها وجعل بينكم مودةً ورحمةً إنّ في ذلك لآياتٍ لقوم يتفكّرون)(34) صدق اللّه العظيم..

لقد راعى الإسلام مشاعر الإنسان وعواطفه، وجاء الرسول الكريم مؤكداً تلك النظرة السامية للإسلام في مراعاتها الروح والجسد معاً فقال: "إنّ الرجل إذا نظر إلى امرأته ونظرت إليه نظر اللّه إليهما نظرة رحمةٍ، فإذا أخذ بكفّها تساقطت ذنوبهما من خلال أصابعهما". رواه ميسرة بن علي في مشيخته، والرافعي في تاريخه."(35)

ثم أتى فقهاء المسلمين متتبعين أسس الإسلام وتعاليم الرسول، كما فعل ابن حزم في سيرته، ولكنّه صوّر لنا جانباً واحداً من حياته، وهو جانب حبه فقط..

ولعلّ كتاب "المنقذ من الضلال" يعدّ سيرة ذاتيةً للغزالي الذي وصف فيه" رحلته العقلية وكيف وصل أخيراً إلى الحق."(36)

ألّف الغزالي كتابه هذا في أواخر أيامه، فشرح "فيه تطور مؤلّفه في التفكير والسعي وراء الحقيقة، فهو ترجمة فكرية يشرح لنا شكوك الغزالي ومباحثه في مختلف المذاهب قبل الوصول إلى رأي يطمئن إليه."(37) وصف الغزالي "ماقاساه من الاضطراب النفسي في مقابلة الفرق بعضها

■لكتاب ابن أبي أصيبعه فضل كبير في نقل رسائل كثيرة كتبها فلاسفة عرب ومسلمون .

ببعضٍ ارتضاه أخيراً من طريقة التصوف، ثم صرفه عن نشر العلم ببغداد، ومعاودته له بنيسابور، كل ذلك بأسلوبٍ مؤثر تغلب فيه اللهجة الخطابية على الحجاج العقلي والبرهان المنطقي، وليس في المنقذ من الضلال مذهب "فلسفي" مستقل"، ولانظرية "مجردة بل هو حكاية حال الغزالي نفسه، وذكر انحلال رابطة التقليد عنه واستيلاء الشك عليه ثم استشفاؤه بأدوية التصوف."(38)

وقد ألّف الغزالي كتابه بعد الخمسين، فهو عمل الشيخوخة، ولذلك نرى اعتدال أسلوبه ووضوح إشاراته وتخيّر ألفاظه، وائتلاف معانيه. صوّر الغزالي النفس البشرية تصويراً رائعاً، بدقائقها وجزئياتها، ومايتنتابها من مشاعر بتلك العفوية والبساطة، بعيداً عن التكلف والصنعة والسجع فمن ذلك قله: "لاتصفو لي رغبة في طلب الآخرة بكرةً، إلا وتحمل عليها جند الشهوة جملةً فيفترها عشيةً. فصارت شهوات الدنيا تجاذبني سلاسلها إلى المقام، ومنادي الإيمان ينادي الرحيل! الرحيل! فلم يبق من العمر إلا قليلٌ، وبين يديك السفر الطويل... فمتى تستعد...؟"(39)

وربّما عددنا "المنقذ من الضلال" سيرة ذاتية، فالغزالي صوّر ذاته ونفسه، وماطرأ عليها من اضطراب، ولعلّها لاتشبه السّيرة الفنية الحديثة، ولكنّها إلى حدٍ بعيدٍ تُعدّ سيرةً ذاتية.. وقد صنّفها د. إحسان عباس من أصناف السير التي تصوّر الصراع الروحي، فالغزالي صوّر جانباً من أزمة روحيةٍ تعرّض لها، دون نظرٍ إلى ماعداها، ولكنّه رسمها بدقةٍ، وقد كان صريحاً في تفسير حالة الشك التي مرّ بها منذ مراهقته قبل العشرين وحتى الخمسين، ولكنّه "خرج من لجة الاضطراب إلى ساحل التصوّف المطمئن وانتقل من الشك العقلي إلى الإيمان التسليمي."(40)

وكتب أسامة بن منقذ، سيرته الذاتية "الاعتبار" وضّمنها مامرّ معه من أحداثٍ تصوّر مرحلةً معينةً من تاريخ الأمة الإسلامية أيام الغزو الصليبي، في القرن السادس الهجري. فقد ضمن سيرته هذه حكايا واقعية فيها صدق العاطفة والمعاناة، كتبها رجل مسلم مؤمن بالقدر.. فقد "أتقن أسامة الفن القصصي وأبدع في إيراد نكته كلّ الإبداع."(41) ويعد هذا الكتاب صورةً أدبيةً رائعة كُتبت في القرن السادس الهجري، ولعلّه هدف من وراء هذا الكتاب "تعلم أمثولة أدبية لذلك سماه "كتاب الاعتبار" وأورد مواد يُرجى منها أن يعتبر القارئ بما حلّ بغيره وأن يستفيد لنفسه."(42)..

وربّما استطعنا أن نجد في " الاعتبار" بعض سمات السّيرة الفنية مثل الالتزام بالصدق والأمانة، وبراعة التصوير، وقدرة أسامة على جعل القارئ يعيش الموقف ذاته، والتعبير الدقيق الذي يمتلئ حرارةً وواقعيةً. واتخاذ أسامة في رواية سيرته الأسلوب القصصي بما فيه من حوارٍ، مثل قصته عن طبّ الأفرنج..

وكذلك ابن خلدون (732–808هـ) الذي ترجم لنفسه، وذيّل مؤلفه التاريخي به، وتناول سيرة حياته العامة والخاصة، واتصاله بأمراء المغرب ودوله، ورحلته إلى الأندلس، واتصاله بملك غرناطة ووزيره ابن الخطيب، وحياته في مصر واتصاله بالسلطان، وكيف سعى خصومه حتى عزل عن منصب القضاء، وتابع ابن خلدون حوادث التاريخ التي عاصرها، وتكلّم على "فتنة الناصري"، وعقب تحت العنوان، "وسياقة الخبر عنها بعد تقديم كلامٍ من أحوال الدول يليق بهذا الموضع، وي[redacted]كم

كتب المقدسي معاناته في رحلاته وتجاربه التي تعرض لها في كتابه " أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم " .

على أسرار في تنقل أحوال الدول بالتدريج إلى الضخامة والاستيلاء، ثم إلى الضعف والاضمحلال،واللّه بالغ أمره."(43)

لقد كان هدف ابن خلدون إذن في سيرته، تحقيق حوادث التاريخ التي عاصرها، ولم يكن هدفه التعريف بنفسه فقط، فقد كانت سيرةً عامةً، وهامة في شرح بعض التفاصيل، عن الشخصيات التاريخية التي قابلها مثل "لسان الدين بن الخطيب" فأعطانا بذلك صورةً واضحةً له، ولعلمه وثقافته، وتفكيره وزهده، في رسائله التي أثبتها في تعريفه، تلك الرسائل التي تبادلها ابن خلدون وابن الخطيب. ولعلّ الرسائل ركيزة هامة في السّيرة الفنية الحديثة، للتعريف بالشخصية المترجمة...

كتب العرب القدماء سيرهم الذاتية إذن، ولاشك أنّنا نجد في بعضها ملامح السّيرة الذاتية الفنية الحديثة، ولكنّ كاتبها كان يفسر، ويشرح جانباً واحدا من حياته.. كما رأينا في السير التي أشرنا إليها من قبل... ولاشك أنّ العرب أسهموا في مضمار السّيرة الذاتية مساهمةً فعّالة، ولكنهم تقاعسوا عن هذا الفنّ الهام، والدّال على تطور الأمم وحضارتها، بما يرسم من صورٍ اجتماعيةٍ وثقافيةٍ وإحساساتٍ بشريةٍ دقيقةٍ ومعبرةٍ عن النفس الإنسانية الطامحة إلى الكمال.. وما يقدّم من فوائد جلى للأجيال المتتالية.. لانستطيع أن نحصر تأريخ سيرتنا الذاتية في أدبنا العربي على امتداد عصوره في صفحاتٍ قليلةٍ، مع العلم أنّ تلك السير لم تكن تجمع سمات السّيرة الذاتية كما عرفها الغرب في عصر النهضة الحديثة، ولكنّنا حاولنا قدر الإمكان أن نعطي صورةً واضحةً للذات العربية منذ أقدم العصور..

ولعلّ سيرة د. طه حسين "الأيام" هي أول سيرةٍ ذاتيةٍ عربيةٍ فنيّةٍ طالع مؤلفها بها القرن العشرين فقد صدرت عام 1929م. وشرح طه حسين الدوافع التي جعلته يكتب أيامه، فقد كتب الجزء الأول والثاني هرباً من السياسة في بلده، وحين كان في فرنسة أملى الجزأين معا، أما الجزء الثالث فلم يكن هدفه فيه أن يكتب مذكراتٍ لحياته كلّها. ويرى طه حسين أنّ من الضروري إتمام سيرته إذا استطاع.(44) إنّ هذا اعترافٌ من طه حسين بأنّه أهمل في الجزء الثالث كتابة بعض أحداث حياته التي تُعدّ أهم فترة بالنسبة لتطور تلك الحياة. ولقد كانت تلك الأحدث غنيةً بالتغيير الجذري الذي طرأ على شخصية طه حسين، ومع ذلك لم يشرح لنا جوانب حياته التي عاشها في فرنسة وهو المكفوف الذي تعرض حتماً لتجارب عنيفةٍ، ربّما هزّت كيانه آنئذٍ، كنّا نشعر من خلال سيرته بعمق الألم الذي تركته العاهة في نفسه، مهما تظاهر بإخفائه، أين منّا أن نرى تجارب طه حسين وهو في مدينةٍ رائعةٍ لاهيةٍ كباريس قبل قرنٍ من الزمن تقريباً!! كذلك فإنّه لم يصوّر لنا بدقةٍ تعلّقه بالفتاة الأوروبية "سوزان"، تلك المراة التي أبصر بعينيها، والتي أصبحت زوجته فيما بعد، بل كان يصمت في مواقفه الكثيرة معها، ولم يهتم بتساؤلات القارئ وحبّه المزيد والتعّمق في الأمور.. ويتساءل د.حسام الخطيب قائلاً: "أيريدنا طه حسين أن نصّدق أنّ الجانب الوحيد من هذه العلاقة النبيلة إنّما كان هو الجانب الظاهر الذي أومأ إليه إيماءً ولم يستقصه؟ وماذا تكون السيرة الذاتية في هذا المجال إن لم تكن كشفاً وتعريةً؟."(45)

■يعتبر ابن حزم أكبر عقلية إسلامية ظهرت في الأندلس.

لقد خفق قلب طه حسين عندما سمع صوت مي في حفل تكريم خليل مطران" ولم يرض الفتى عن شيء مما سمع إلا صوتاً واحداً سمعه فاضطرب له اضطراباً شديداً، وأرق له ليلته تلك. كان الصوت نحيلاً ضئيلاً وكان عذباً رائقاً.."(46) ووصف لنا طه حسين حبّه مي من خلال صوتها، وهو الإنسان المحروم من المرأة وكيف أخفى عنّا مغامراته في فرنسة، لاشك أنّ طه حسين لم يكن صريحاً وصادقاً في كشف عواطفه وتعريتها، وكان يمكنه أن يعرّي قسماً منها، ولكنّه كان يخشى عواقب الأمور لاكما قال في نهاية سيرته إنّه "لم ينكر في سيرته شيئاً ولم يندم على فعلٍ فعله أو قول قاله"(47)..أيقصد طه حسين الانكار فقط فيما كتبه؟ أم إنّه الإنكار لحقائق بعد عنها ضنّاً منه على القارئ، وخوفاً من المجتمع القاسي الذي لايرحم وكان يرى "الحيدة في ذلك جبناً ونفاقاً."(48) وهو يرى نفسه "أطول الناس لساناً".(49)

أكان طه حسين طويل اللسان في المشكلات العامة فقط، وقصيره في مشكلاته الخاصة، في دقائق خلجات قلبه المفعم بالحبّ؟.. لاشك أنّ وصفه الأول صوت امراة سمعه قد حرّك لواعجه بتلك الصورة الرائعة، فأين طه حسين هناك في بلدٍ غريبٍ عنه، بعيدٍ عن عيون الناس، وعن مجتمعه المتخلّف، فماذا فعل طه حسين؟.. طه حسين الرجل الريفي ذو العقل المتفتح والبصيرة المتألقة. كيف أخفى عنا مشاعر قلبه المملوء بالحبّ، والعطف والإحساس والشعور؟ كيف أصمّ أذنيّه ؟ كيف عقل لسانه؟ فقدكتم الكثير، ولم يكن صادقاً وصريحاً في سرد قصة حياته. وقد اقتبس طه حسين ذلك الفنّ من الغرب وحاول شرحه، ولكنّ تقاليده، وعاداته أوقفته وشدّته إلى بيئته التي نشأ فيها، وعاد إليها، كتم هذا خوفاً من مجتمعٍ قاسٍ متخلفٍ يحاسب الإنسان على كل هفوةٍ يعدّها في رأيه جريمةً في حق الدين والحياة، والمجتمع المتزمت الذي يخالف طبيعة تعاليمنا الدينية والتربوية في صدر الإسلام.. ومع هذا كلّه، فلا يمكن أن ننكر أنّ للأيام قيمةً تاريخيةً وعلميةً وأدبية لأنها تؤرخ بدء السيرة الذاتية الفنية في أدبنا العربي الحديث، وأنّها تشرح الفكر العربي المتطور المواكب للعصر إلى حدٍ ما، وتعطي صورةً رائعةً من النثر العربي بموسيقاه وجرسه وتناغمه.. فقد اتخذ طه حسين الأسلوب القصصي في جزأيه الأولين، فسرد قصة ذاك الفتى المكافح، وتأزمت الأحداث، ووصل الصراع إلى ذروته" وفي الحق أنّ الفتى قد قطع الصلة بينه وبين الأزهر في دخيلة نفسه وأعماق ضميره، ولكنّه ظلّ مقيداً في السجلات."(50)

إنّ أيام طه حسين كلّها صراعٌ وكفاحٌ وهي تستحق التسجيل والقراءة.. ولكنّها تعاني من نقصٍ في بنائها وصراحتها..

وكتب أحمد أمين بعد طه حسين سيرته "حياتي" في حلوان في شتاء عام 1950م بعد الأيام بحوالي ثلاثة وعشرين عاماً، كتبها في نهاية حياته، وقد قال في المقدمة بصراحةٍ: "فكنت أعصر ذاكرتي لأستقطر منها مااختزنته من أيام طفولتي إلى شيخوختي، وكلّما ذكرت حادثة دوّنتها في إيجازٍ ومن غير ترتيبٍ.. فلمّا فرغت من ذلك ضممته إلى مذكراتي اليومية، ثم عمدت في الأشهر القريبة إلى ترتيبه وكتابته من جديدٍ... من غير تصنّع ولاتكلّفٍ."(51)

■يرى ابن حزم الحب ليس بمنكر في الديانة ولابمحظور في الشريعة.

ويرى د.إحسان عباس أنّ كتاب "حياتي" له صلةً بالتاريخ والمذكرات" وتقف في صفٍ مع مذكرات محمد كرد علي ومذكرات الرافعي ومحمد شفيق باشا، ومذكرات الملك عبد اللّه، ومحمد حسين هيكل، وتربية سلامة موسى وماأشبه، إلا العنصر الذاتي منه أقوى وأوضح."(52)

وقد ظهرت بين سيرة طه حسين وسيرة أحمد أمين مذكرات عديدة، منها مذكرات محمد كرد علي التي كتبها عام 1939 في أوائل الحرب العالمية الثانية، وراج فنّ المذكرات كثيراً في هذا القرن، فكتب السياسيون مذكراتهم، وربما عدت تلك المذكرات تأريخاً لفترة الانتداب في الوطن العربي، في أوائل هذا القرن. وفي المغرب العربي كتب المناضلون ضدّ الاستعمار الفرنسي مذكراتهم، يصورون فيها وحشية المستعمر، ومالاقاه هؤلاء من تعذيبٍ في سجون العدو الفرنسي منها "من ذكريات سجينٍ مكافحٍ" للمناضل محمد إبراهيم الكتّاني، فقد كتب الكتّاني تلك المذكرات لأنّها" محاولة لوصف القمع الوحشي الفظيع الذي لقيته طائفةٌ من المكافحين الوطنيين الفاسيين على يد جيش الاحتلال في مركز (كولمينا) بالجنوب المغربي"(53) إنّ تلك المذكرات تجمع صوراً حيّةً ناطقةً، يتمنى صاحبها أن تعرض شريطاً سينمائياً. ولاشكّ أنّها تضم أحاسيس المناضل، وآلامه خلال سجنه.

ولاشك أنّ الرجوع إلى المذكرات العربية التي ظهرت بكثرةٍ بعد الحرب العالمية الثانية يفيد الباحث التاريخي، والاجتماعي، والنفسي أيضاً، ولكن ينبغي التحقق الجيّد والدقيق قبل الأخذ بها. ويجد الباحث في قصص الأدباء العرب المحدثين لمحاتٍ من سيرهم، وربّما كانوا هم أبطال تلك القصص، كقصة إبراهيم الكاتب للمازني،وسارة للعقاد، وسجن العمر وزهرة العمر وعودة الروح لتوفيق الحكيم.. وقد اعترف لي د. عبد السلام العجيلي بأنّ قصته "بنت الساحرة" تضم شيئاً من ذكرياته(54). كما صور حنا مينة طفولته في روايتيه التاريخيتين "بقايا صور" و"المستنقع"، وصورت د. سمر العطار مرحلة من طفولتها في روايتها "لينا".. ولعلّ سرد هذه اللمحات يبعدنا عن الموضوع الأساسي في بحثنا، وهو "السّيرة الفنية الذاتية."

وفي عام 1959م، كتب ميخائيل نعيمة سيرته "سبعون" وقد قسمها إلى مراحل متعددةٍ:

"**المرحلة الأولى**" : وكانت تتضمن أحداث حياة نعيمة من عام 1889-1911م، من الطفولة حتى نهاية دراسته في روسيا، وقدّمها بقوله: "سبعون سنة... يهون عليك لفظها. يهون عليك عدّها من الواحد حتى السبعين، ولايستعصي عليك حصر شهورها وأسابيعها وأيامها، وساعاتها، ودقائقها وثوانيها، ولكنّه فوق طاقتك أن تعود القهقرى، ثم أن تعرضها لمحةً حسب تسلسلها في الزمان والمكان. ثم أن تنتزع من كلّ لمحةٍ جميع ماحملته إليك من موحياتٍ وتخيّلاتٍ وانفعالاتٍ وجميع ماحملتها من حركاتٍ عفوية وغير عفوية، ومن وساوس ورغباتٍ، ومن أحلامٍ حملتها في اليقظة والمنام، وملذاتٍ وأوجاعٍ كتمت بعضها عن الناس، وفضحت بعضها عن قصدٍ منك وعن غير قصدٍ: إنّك خادعٌ ومخدوعٌ كلّما حاولت أن تحكي لنفسك أو للناس حكاية ساعةٍ واحدةٍ من ساعات عمرك. لأنّك لن تحكي منها إلا بعض بعضها. فكيف بك حكاية سبعين سنةً؟"(55) يرى نعيمة أنّ من

■لقد راعى الاسلام مشاعر الإنسان وعواطفه وجاء الرسول الكريم مؤكداً تلك الفطرة الإنسانية للإسلام.

الصعب أن يردد كلّ ماسمعته أذنه، أو كلّ مارأته عينه، وأن يحصي كلّ خطوةٍ سارها ويعدّ كلّ ذريرةٍ من عمره أو عمر القارئ، فيرى من المتعذّر على الذاكرة أن تصل إليها ليسجلّها حينما تريد..(56)

أما المرحلة الثانية : من حياة نعيمة "سبعون" فهي تبدأ من عام 1911 حتى عام 1932، منذ بدء هجرته إلى الولايات المتحدة وحتى عودته منها..

والمرحلة الثالثة : من عام 1932 حتى 1959م، منذ عودته إلى وطنه وحتى اليوم الذي انتهى من كتابتها ونشرها في 17 تشرين الأول من عام 1959م.

ولعلّ "سبعون" أقرب السير الذاتية لفنّ السيرة الحديثة، فقد اتخّذ نعيمة الأسلوب القصصي الشائق، وقد كان لاتصاله بالآداب الغربية، ووجوده في الوسط الملائم أثرٌ كبيرٌ في جعل سيرته فنّاً تام الأركان، وتعدّ حياته تأريخاً "لحياة إنسانية جليلةٍ خاضت تجربةً صوفيةً عميقة لاأصول صهرتها صهراً، وصنّفتها ونفدت بها إلى الجوهر وكشحت عن بصيرتها "الرغوة" التي تغش بصيرة الإنسان المشغول بتفاهات الحياة."(57)

ولقد أرّخ نعيمة في سيرته كذلك تجربة المهاجرة، ووصف مدرستها الأدبية الكبيرة التي قامت في الطرف الآخر من العالمَ، والتي أثّرت تأثيراً بيّناً وفريداً في أدبنا العربي الحديث. وهكذا قدّم صورةً واضحةً معبرةً لهذا الفنّ الجميل، فدفع بأدبنا عقوداً إلى الأمام. هذا الفنّ الممتع الذي يدلّ على تطورٍ حقيقي ورائدٍ في حياة الأمم..

وفي عام 1969م ظهرت سيرة ذاتية أخرى تشبه أيام طه حسين، للدكتور كاظم الداغستاني تحت عنوان "عاشها كلّها" كتبها حين جاوز الستين من عمره أو قارب السبعين كما يعترف بأولها.(58) وقد كان هدفه أن يدّون صوراً جميلةً اعتاد أن يرويها لأصحابه خشيةً منه على ضياعها.(59) وعرض علينا الداغستاني صوراً رائعةً من طفولته ونشأته وشبابه وكهولته أيضاً.. وكان يستمد تلك الذكريات من أيام طفولته وصباه، ويراها لوحاتٍ منفردة لايتصل بعضها ببعض، ولكنّها واضحةً لما تركته من آثارٍ في نفسه.(60) ولم يقصد الكاتب أن يكتب سيرة حياته، بل كان هدفه دراسة الحياة الاجتماعية في سورية والموازنة بينها وبين الحياة الاجتماعية في فرنسا من خلال شعوره هو.. ويعترف الكاتب بأنّه أخفى أشياء هامةً في حياته، لأنّ القارئ ظالمٌ قد يحكم عليه ويحطّ من قدره.. ولكنّ الأحداث التي صوّرها هي صورةٌ واقعيةٌ صادقةً ليس فيها تحريفٌ. حاول جاهداً ألايخرج عن اللون المحلي الدمشقي لينقل إلى القارئ مجتمع دمشق كما هو..(61)

يعترف الكاتب أنه أخفى أشياء هامة في حياته ، لأن القارىء ظالم قد يحكم عليه ، ويحطّ من قدره .

وفي عام 1970م، كتبت سلمى الحفار الكزبري سيرتها في "عنبر ورمال" وظهرت المرحلة الأولى منها، وقد سبقتها محاولة أخرى للكاتبة كتبتها في "يوميات هالة" صدرت عام 1947م، ولكنّها كانت محاولةً مخفقةً للكاتبة، لأنّها كانت في أول شبابها، وأول عهدها بالكتابة.. وتعترف الكاتبة بأنّ سيرتها "عنبر ورمال" تتضمن فصولاً من طفولتها، وحياتها وبيئتها، وتصّور أهم الأحداث التي أثرت تكوينها الخُلقي والفكري.. كما تعترف بأنّ الإنسان "لايدرك معنى الحياة وقيمتها قبل أن ينضج ويصبح قادراً على تمييز الوجوه من الأقنعة."(62)

ولقد كان الدافع الأول الذي جعل "سلمى" تكتب سيرتها هو كتابة سيرة أبيها، وترى ذلك براً ووفاءً له لذلك أهملت جانباً كبيراً من طفولتها.. وقد يتراءى لقارئ "عنبر ورمال" أن بطل السّيرة هو أبو سلمى، وليس سلمى نفسها.. وأما الدافع الثاني الذي جعلهاتكتب تلك السيرة فهو رغبتها في تسجيل نزه دمشق الحلوة في فترةٍ مضت، تلك النزه "السيارين" التي سجلتها في أول كتابٍ لها في مرحلة شبابها "يوميات هالة"، وتعدّ الكاتبة هذا وفاءً منها لدمشق مدينتها وتعبيراً صادقاً عن حبّها لها..

وفي عام 1973م، كتب مراد السباعي "شيء من حياتي" ولكنّ الكتاب لم يظهر إلا عام 1979م، وكتب في سيرته هذه عن مرحلتي الطفولة والشباب، وتمنى لو تتاح له فسحةٌ من العمر ليكتب مرحلته الثالثة "مرحلة الكهولة"(63)، فسيترك الكتابة للزمن، لأنّ في اعتقاده أنّ الزمن يخمّر الأفكار، فتختمر الأحداث في ذهنه حتى يستطيع أن يكتب من جديدٍ.(64) ولعلّ الكاتب تعمّد هذا العنوان لأنه أخفى أشياء من حياته، لم يعرضها للناس، وتركها لنفسه.. ولكنّه اعترف بأنّه من الصعب عليه أن يجرّد حياته أمام المجتمع دون شعور بالخجل، فالخجل سمةً إنسانيةً، وهو يرفض التعرية أمام الآخرين، ولذلك أخفى بعض الأشياء التي قد تسيء إلى معارفه وأصحابه.(65) وقد أهمل الكاتب التسلسل الزمني في مرحلة طفولته، وترك لقلمه الحرية في أن يجري على الورق كما يودّ. فهو لم يدّون يومياته لأنّه يرى هذا التدوين مقيّداً بتاريخ معيّن، فتفقد عندئذٍ الأحداث عفويتها. وذكر المؤلف الشخصيات التي أثّرت في حياته فقط، أما الذين لم يؤثّروا فيه لامن قريبٍ ولا من بعيدٍ فلم يتعرّض لهم. ولم يصف السباعي الصورة الخارجية لشخصياته أبداً، لأنّه يخشى عدم تطابق الصورة مع الوصف ويترك تخيّلها للقارئ. إنّ "شيء من حياتي" سيرةً مقتضبةً، ويعلل المؤلف ذلك لسببين هامين: الأول أنّه اختار أحداث حياته اختياراً، وأهمل بعض حوادث من حياته، كان قد ذكرها في مجموعته القصصية "الشرارة الأولى" في قصتي "قبورٌ تتزاور" و "حياة رسائل" ووجد من الأنسب عدم ذكرها مرةً ثانيةً لأنها نشرت من قبل..

والثاني: أنّ مراد السباعي كاتب قصةٍ قصيرةٍ، لم يكتب الرواية أبداً، فجاءت لذلك سيرته قصيرةً كقصصه.(66)

لقد حاولت تقصي السير الذاتية التي ظهرت في أدبنا العربي الحديث والتي تشبه إلى حدٍّ ما السيرة الذاتية الفنيّة الغربية، وهي كما رأينا لاتتجاوز أصابع اليد.. وقد يكون هناك بعض السّير التي ظهرت في العالم العربي ولكنّها لم تصل إليّ وقد سمعت عن بعضٍ منها وحاولت جلبها ولكنني أخفقت.. ولعلّ هناك أسباباً متعددةً منعت انتشارها..

وسأحاول أن أوازن بين سيرتنا الذاتية العربية والسّيرة الغربية، لعلّنا نجد تقارباً وتباعداً بينهما.. ولاشكّ أنّ هناك فرقاً بيّناً وواضحاً بين المجتمعين العربي والغربي، ولعلّ الغرائز الإنسانية واحدةٌ في الشرق والغرب.. ولكنّها تختلف باختلاف البيئة والتربية، وهذا شيء معروفٌ لدى الجميع.. إنّ المجتمع المتخلّف هو الذي يحكم على الكاتب، وهو الجلاّد القاسي.. فالكاتب إنسانٌ يحيا بطباعه،

■ إن المتخلف هو الذي يحكم على الكاتب ، وهو الجلاد القاسي..

ويعيش بنزعاته الإنسانية المختلفة، فلماذا يجرّده الناس من تلك الصفات الإنسانية الحلوة؟ فهو بشرٌ له أخطاؤه وحسناته.. فالكتابة والتأمل شيءٌ والواقع شيء آخر..

وقد اعترف نعيمة أنّ في حياة كلّ إنسانٍ أسراراً يكتمها عن الناس.(67) وقد ذكر المبررات التي جعلته يغامر ويكتب سيرته "سبعون"، منها مبررٌ لا "يخطر للقارئ في بالٍ. وهو اللّذة التي يلاقيها الإنسان إذا هو تعرى أمام إخوانه الناس من جميع "أسراره" وأوزاره، وبات وكأنّه البيت من زجاج. كلّ مافيه مكشوفٌ للعيان، إلا ماكان منه أبعد أو أعمق. من متناول أبصار الناس وأفكارهم. فذلك وحده يبقى له بمثابة قدس أقداسه –لايدخله أحدٌ غيره."(68)

لقد عرى نعيمة ذاته أحياناً وأخفى أحياناً أخرى ماوجده ملكاً له.. إنّ تعرية الذات والكشف عن النفس أساسي في السيرة الذاتية خاصةً.. وإن كثيراً من كتّاب السّيرة الذاتية الحديثة يخشون تعرية ذواتهم خوفاً من القارئ.. وتقول كوليت خوري: وربما لايوجد في هذه الحياة أحلى من تعرية الإنسان ذاته والتكلّم عليها، فالورق صافٍ أبيض يتقبّل اعترافات الكاتب ويفتح صفحاته له، ولكنّها صعبةٌ في آنٍ واحدٍ، لأنّه يخشى الآخرين وكراهيتهم له في النهاية.(69)

عرّى نعيمة ذاته، وتكلّم عليها بصراحةٍ، حين وصف مدرسته الداخلية في الناصرة تحدّث عن الانحرافات الجنسية بين الطلاب هناك، واعترف بأنّه عانى كثيراً من كبح عاطفته الجنسية.(70) ثم خدّر ضميره الحيّ ليهون عليه الاستسلام "للبهيمة" في داخله.(71) وحين استسلمت له زميلته، ووجد في نفسه جوعاً، أخذ يقول كاشفاً عن نفسه: "فكيف أعف وفي دمي جوع وأيّ جوعٍ؟ إنّه جوع الحياة إلى الحياة. إنّه الجوع الذي لولاه لاحياة."(72) لقد كانت مادلين مغرمةً به إلى درجةٍ كبيرةٍ، ولكنّه وجد أنّ حبّها له من جانبٍ واحدٍ فقط فأخذ يتساءل: "ألعلّني بت غير قابلٍ للاشتعال بنار الحبّ؟ أم إنّ مادلين ليست الشرارة القادرة على إضرام تلك النار؟"(73) ثم انهارت مثل نعيمة ووجد في بيلا القوت والشراب..(74) كما أنّ نونيا تثير به جوعاً.(75)

وكذلك طه حسين فقد أخفى علينا الكثير من مغامراته في باريس، وهو الرجل الريفي الذي وضع في قلب الحضارة الأوروبية في القرن الماضي ولعلّه كان حكيماً يحسب لمجتمعه المتخلف حساباً.. وكما قال د. الخطيب:" ولولا هذه الحكمة في طرح الأمور لما أتيح لصوت طه حسين في الأغلب أن يصل إلى آذان القرّاء شرقاً وغرباً.."(76)

بينما صرّح د. الداغستاني بأنّه أخفى أشياء هامةً في حياته لأنّ القارئ ظالمٌ قد يحكم عليه ويحطّ من قدره.. كما أنّ السباعي رفض التعرية أمام الآخرين لأنّه من الصعب عليه أن يجرّد حياته أمام المجتمع دون شعورٍ بالخجل وأخفى بعض الأشياء التي قد تسيء إلى معارفه وأصحابه..

ويُخيل إلينا أنّ الكاتب العربي الحديث يحسب حساب المجتمع على خلاف الكاتب الغربي الذي يعيش في مجتمع واعٍ مثقّف متطوّرٍ يقبل اعترافات الكاتب، ويراها أشياء طبيعيةً نابعةً من نفس الإنسان فهو بشرٌ يتحرك، وينمو وله مشاعر ينبغي ألا يخفيها، ولايشعر الكاتب الغربيّ بالخجل من

■ **تختلف اعترافات كتاب السيرة الغربيين، عن اعترافات كتاب السيرة في الأدب العربي الحديث.**

تعرية ذاته كاعترافات جان جاك روسو، الذي رسم أهواء حياته في اعترافاته الجريئة قبل قرنين من الزمن..(77)

وينبغي أن ينقل كاتب السيرة الذاتية صراعه الداخلي إلى قرائه ليكشف عن ذاته وما يضطرب في أعماقه، ولاشكّ أنّ اعترافات كتاب السّيرة الغربيين مختلفةٌ عن كتاب السّيرة في الأدب العربي الحديث.. وقد تكون "اعترافات القديس أوغسطين" هي التي شجّعت الكتاب الغربيين على الاعتراف."(78) مع أنّنا نجد في أدبنا العربي القديم اعترافاتٍ جريئةٍ مثل اعترافات الغزالي في "المنقذ من الضلال" واعترافات ابن حزم في "طوق الحمامة" (وقد أشرنا إلى ذلك من قبل). ولكنّنا لانجد الصراحة الاعترافية عند كتابنا المحدثين.. فهل كان المجتمع العربي أوسع صدراً؟ وأبعد أفقاً للاستماع والنقاش؟ أو أنّ مجتمعنا العربي الحديث على تطوّر الزمن وتقدّم الفنون، تخلّى عن مشاركة الفنان تجربته، وأرغمه على الزيف والرياء!!..

فها هو برتراند رسل Russell, Bertrand (ولد عام 1875م) الفيلسوف الإنكليزي وعالم الرياضيات، والكاتب الشهير الذي نال جائزة نوبل في الأدب عام 1950، يعترف بصراحةٍ في سيرته الذاتية غير آبهٍ بالمجتمع الذي يعيش فيه، ويتكلّم على مشاعره الجنسية التي طرات عليه في سنّ المراهقة، ويصوّر حالته النفسية آنئذٍ.(79) ويتابع رسل شرح عواطفه غير آبهٍ ولا متهيبٍ من المجتمع ولا القرّاء، فهو يعلم حقّ العلم أنّ قرّاءه بشرٌ مثله يتقبلون ذلك.. فالخوف من المجتمع القاسي يمنع كّتابنا من بثّ مشاعرهم الطبيعية، لأنّ المجتمع ظالمٌ لايرحمهم كما ذكرنا.. وربّما استطاع أن يبعد فنّهم عن التداول بين الناس ويقضي عليهم في المستويين الأدبي والمعاشي أيضاً..

ولعلّ تصوير تطور شخصية بطل السّيرة الذاتية ونموّها وتطوّرها وتغييرها ضروري جداً فيها وربما أحسن نعيمة رسم هذا التطوّر في سيرته "سبعون"، فوصف لنا دقائق النفس البشرية، واختلافها من مرحلةٍ إلى أخرى، بينما نجد الكتّاب الآخرين هم نفسهم من الشباب حتى الكهولة والشيخوخة..

وقد حاول بعض الكتّاب العرب أن يكون صادقاً في سرده قصة حياته، بينما كان بعضهم الآخر يشوب أحداث حياته بالغموض.. فهذا مراد السباعي لم يتخّرج في مدرسةٍ قط، وكانت لغته ضعيفةً تضطره للاستعانة بأستاذٍ يهذّبها، ومع ذلك فقد استطاع أن يدخلنا إلى ذاته المضطربة حين أحبّ فتاةً مثقفةً، ورأى من الواجب أن يجاريها في ثقافتها.(80) وحاول أن يقرأ باستمرارٍ ليفهم "الأفكار" المعروضة" داخل صفحات الكتاب، بينما كان طه حسين يخفي عنّا مغامرات حبّه في باريس مثلاً.(81) وهذه الصراحة التي لجأ إليها السباعي خلال صفحات كتابه، لم نعهدها في أدبنا الحديث وخاصةً عند كتّابنا الناشئين فهي جديرةٌ بالاحترام.. ولعل القارئ يرى صورته في سيرة نعيمة الذي نجح بربط تجربته الذاتية بالتجربة العامة للإنسانية كلّها في كلّ المجالات. وربما في صفحات "سبعون" أدلة واضحة على ذلك.. فقد جرّب نعيمة الحرب، وخاض غمارها مرغماً، فكرهها، وتمنّى السلام للبشرية جمعاء من خلال تجربته ومعاناته للحرب الطاحنة البشعة.. فكتب حواراً جرى بين الشمس والأرض، فهاهي ذي الشمس تسأل ابنتها الأرض قائلة:

■ تظهر "الأفكار" من خلال الكاتب وعلاقته في السيرة الذاتية العربية.

-السلام ياابنتي الحبيبة، ماذا عندك اليوم؟.

-عندي معاهدات سلم ولاسلم ياأماه."(82)

ولعل في السيرة الذاتية العربية "الأنا" التي تظهر لنا من خلال أسطر الكاتب وكلماته، ففي سيرة نعيمة "سبعون" نجد الأنا قد غلّفت السيرة بمسحة من الغرور، فنعيمة عالمٌ، ومفكر، وشاعر، وكاتب ، ورسام ماهر، وعاشق ومعشوق أيضاً ..نعم ! ربما كان نعيمة هذا الإنسان العظيم، فهو حقاً كاتب ومبدع وموسوعة أدبية وثقافية، ولكنه كان يعيش في بيئة متطورة خلال ثلاثين عاماً تعلّم منها الكثير، تعلّم الصراحة والصدق إلى حدٍ ما.. ولكنّه لم ينس الغرور والكبر اللذين كانا يسريان في دمه، فهو شرقي وهذا هو عيبنا في الشرق، الغرور والبُعد عن التواضع، والاعتراف بالنقص، نحن عباقرة فقط، والناس جميعاً من حولنا لايفقهون شيئاً، هكذا نشأنا وتعلّمنا، واختلط مفهوم الكلمتين عندنا "الاعتزاز" و "الغرور". بينما نجد سومرست موم يقول في سيرته: "وقد سرّني أن أعيش على مافي من نقائض عقليةٍ وجسميةٍ. وما أوّد أن أكرر حياتي ثانيةً لأنّني لاأرى لذلك طعماً، لا أرغب أن أعود إلى معاناة ماعانيته من آلامٍ، وذلك أنّه من بين أغلاط طبيعتي أنّني عانيت من آلامي أكثر مما سررت بأفراحي، ولكنني لا أمانع في أن أعيد الحياة ثانية إذا تخلّصت من نقائصي الجسدية، ووهبت جسداً أقوى وعقلاً أرجح."(83)

وكما قال جان بول سارتر في سيرته الذاتية أيضاً: "صحيح أنّي لست موهوباً بالكتابة..."(84) وقال: "لقد آثرت أن أتّهم نفسي على أن أتّهم الآخرين، وليس ذلك بدافعٍ من طيبةٍ، وإنّما لكيلا أكون متوقّفاً على سواي. ولم تكن الغطرسة تنفي الخضوع. كنت أعتبرني قابلاً للخطأ بمقدار ماكانت ألوان ضعفي بالضرورة أقصر طريقٍ إلى "الخير" وكنت أتدبّر أمري لأحس في حركة خيالي انجذاباً لايقاوم كان يقسرني بلاانقطاعٍ، ولو على مضضٍ منّي، أن أحقق ضروباً جديدة من التقدّم."(85)

وينبغي إذن أن يبتعد كاتب السيرة الذاتية عن دافع الإعجاب بالنفس لئلا ينحرف عن عنصر السيرة الأصيل وهو الصدق، لأنّه الأساس الذي تُبنى عليه السيرة الذاتية خاصةً..

ولعلّ ظهور السيرة الذاتية في أدبنا العربيّ الحديث ناتجٌ عن احتكاكنا بالغرب، واختلاط ثقافتنا بالثقافات الغربية المختلفة، واطلاع كتابنا على آداب الغرب، إما عن طريق اللغة الأم، أو عن طريق الترجمة التي ازدادت بكثرةٍ عجيبةٍ بدءاً من عصر النهضة إلى عصرنا الحالي، مما جعل الكاتب العربي يحاول أن يوقظ كوامن الماضي في نفسه، وحبّه الذي ورثه عن الأجداد في كتابة السيرة ليمارس كتابة هذا الفن العربي بجذوره الأصيلة.. ولكن هناك أسباباً منعت كتّابنا من التحليق، في عالم السيرة الذاتية الحديثة، لالنقصٍ في قدراتهم العقلية، ولالضعفٍ في تفكيرهم.. ولا في ثقافتهم، ولكن ربما يرجع ذلك إلى مجتمعنا القاسي الظالم، وقارئنا الذي لا يتقبل الصراحة والصدق اللذين يجب أن يكشف عنهما الأديب في حياته... ويحسّ معه بأنّه إنسانٌ له نوازعه البشرية، كما أنّه يستحق العيش على هذه الأرض بحريةٍ دون قيودٍ وموانع تحدّ من تفكير كتّابنا وتجعلهم يصرفون

■ حاول بعض الكتّاب أن يقلّد السيرة الذاتية الغربيّة.

طاقاتهم في ضبابيةٍ تائهةٍ... ومما لاشكّ فيه أنّنا نعيش الآن في عصرٍ تقدمت فيه العلوم والفنون، كما تطورت فيه أساليب كتابة السيرة... وإن كنّا نلاحظ أنّ السير BIOGRA PHY (أي السير الغيرية لوصح التعبير) في أدبنا الحديث أكثر من السير الذاتية لأنّ الكاتب في الأولى حرٌ إلى حدٍ ما.. ولانستطيع أن ننكر أخيراً ما قدّمه الأدب الغربي لنا في مجال السيرة الذاتية، ولعلّ سيرتي طه حسين ونعيمة اللتين كتبتا بقلم عربي، يرجع كثير من فنّهما وأسلوبهما إلى تأثّر الكاتبين بالآداب الغربية، وإلى ماتعرّض له الكاتبان من البيئة التي عاشا فيها، والمجتمع المتطور الذي شجعهما على كتابة سيرتيهما.. على الفارق الكبير بين السيرتين، والصراحة والصدق اللذين يختلفان في صورهما في أيام طه حسين ونعيمة.. ولعلّ العاهة التي أُصيب بها طه حسين منعته من أن يشرح عواطفه كما ذكرنا بصراحة خشية من مجتمعه المتخلف آنئذ ... وقد استطاع نعيمة أن يفوق طه حسين في ذلك ... وربما يعود هذا للمدة الطويلة التي عاشها نعيمة بعيداً عن مجتمعه؟ ولعل بيئة نعيمةأيضاً تختلف كثيراً عن بيئة طه حسين.. ولاننكر أخيراً أنّ بعض الكتّاب حاول أو يقلّد السيرة الذاتية الغربية، ولكنّنا نأمل أن يتابع كتّابنا خطا السّيرة الذاتية الغربية الحديثة في كتابتهم لهذا الفنّ الممتع والشائق، ليعيدوا إلى السّيرة الذاتية العربية وجهها التاريخي القديم، المغطّى بالصراحة والصدق...

❑ مصادر البحث ومراجعه:

1- "المعجم الوسيط"، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، قام بإخراجه إبراهيم مصطفى وأحمد حسن الزيات وحامد عبد القادر ومحمد علي النجار وأشرف على طبعه عبد السلام هارون. ج1/ ص.307

2- المولد: وهو اللفظ الذي استعمله الناس قديماً بعد عصر الرواية.

3- الموسوعة العالمية ج2/ ص.238

4- د. إحسان عباس "فنّ السيّرة"، نشر وتوزيع دار الثقافة بيروت- لبنان ص.102

5- المرجع السابق.235

6- د. عبد المحسن بن طه بدر، "تطورّ الرواية العربية الحديثة"، دار المعارف بمصر 1963، ص.299

7- سومرست موم، "عصارة الأيام"، ترجمة د. حسام الخطيب، دار الفكر 1972، ص.1

8- الموسوعة البريطانية، 1970، ج2/ ص803 بحث السّيرة الذاتية.

9- "فن السّيرة" ص 100- .101

10- د. ماهر حسن فهمي، "السّيرة تاريخٌ وفنٌّ"، ط1، مصر 1970، ص.224

11- د. توفيق الحكيم، "سجن العمر"، القاهرة، ص المقدمة.

12-13- "السّيرة تاريخٌ وفنٌّ"، ص.219

14- المرجع السابق ص.220

15- المرجع نفسه ص.235

16- "معلقة عنترة بن أبي شداد"، في شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري، تحقيق وتعليق عبد السلام محمد هارون ص293 وما بعدها.

17- أهلك ماله في السخاء، كريماً في صحوه وفي خمره.

18- ابن أبي أصيبعة "عيون الأنباء في طبقات الأطباء"، شرح وتحقيق د. نزار رضا.

19- المصدر السابق ص.438

20- د. شوقي ضيف، "الترجمة الشخصية" ط2- دار المعارف بمصر. ص.12

21- المرجع السابق ص.15

22- المرجع ذاته ص.36

23- المرجع نفسه ص37.

24- أبو حيّان التوحيدي، "الصداقة والصديق"، تحقيق د. إبراهيم الكيلاني ص.9

25- المصدر السابق، ص.54

26- "الترجمة الشخصية"، ص.40

27- د. إحسان عباس، "تاريخ الأدب الأندلسي"، ط2، بيروت 1969، ص.341

28- ابن حزم الفقيه الأندلسي، "طوق الحمامة"، تحقيق حسن كامل الصيرفي، ص.28

29- المصدر السابق ص.60

30- "الترجمة الشخصية"، ص.43

31- " طوق الحمامة". ص .5

32- د. زكي مبارك، "النثر الفني في القرن الرابع الهجري"، ج2 القاهرة دار الكتب 1934، ص200-.201

33- المرجع السابق، ص.206

34- القرآن الكريم، سورة الروم، آية رقم .21

35- مسند ابن حنبل، ج6/ ص.390

36- "الترجمة الشخصية"، ص.68

37- أبو حامد الغزالي، حجة الإسلام، "المنقذ من الضلال والموصل إلى ذي العزة والإجلال" تحقيق الدكتورين جميل صليبا وكامل عياد. ط5، 1956. المقدمة ص،م.

38- المصدر السابق، ص،د.

39- المصدر نفسه، ص .28

40- "فنّ السّيرة" ص .138

41- أسامة بن منقذ، "الاعتبار"، تحقيق د. فيليب حتي، المقدمة ص، ق.

42- المصدر السابق، ص: ن و هـ.

43- عبد الرحمن بن خلدون، "التعريف بابن خلدون ورحلته غرباً وشرقاً"، منشورات دار الكتاب اللبناني، ص.315

44- هذه اعترافات من طه حسين نفسه، اقتطفتها من حلقة تلفزيونية مصرية، أجراها طه حسين مع جماعة من الأدباء، وقد عرضها التلفاز الأردني في 1981./1/12

45- د. حسام الخطيب، "ملامح في الأدب والثقافة واللغة"، منشورات وزارة الثقافة بدمشق 1977، ص73-.74

46- د. طه حسين، "الأيام" ج3، دار المعارف القاهرة، ص27-.28

47- المصدر السابق، ص.146

48- المصدر نفسه، ص.163

49- المصدر ذاته، ص140.

50- المصدر السابق، ج2، ط26، ص.182

51- أحمد أمين، "حياتي"، ط2، بيروت 1971، ص50 المقدمة.

52- " فن السيرة" ص .150

53- محمد إبراهيم الكتّاني، "من ذكريات سجينٍ مكافحٍ"، المغرب 1397هـ -1977م. في تصدير كتاب الكتاني.

54- من مقابلة د. عبد السلام العجيلي، في مكتب مدير مجلة الثقافة بدمشق في 1979./1/20

55- ميخائيل نعيمة، "سبعون" ط1 بيروت، 1960، ج1/ ص.7

56- المصدر السابق، ص.8

57- د. عبد الكريم الأشتر، "فنون النثر المهجري" ط2، لبنان 1965، ص.212

58- د. كاظم الداغستاني، ـ"عاشها كلها" بيروت 1947، ص.9

59- المصدر السابق، ص.7

60- المصدر ذاته، ص .53

61- من مقابلةٍ خاصةٍ أجريتها مع الكاتب في داره العامرة بدمشق في 1981./1/20

62- سلمى الحفار الكزبري، "عنبر ورمال" ط1، بيروت 1970، ص5

63- مراد السباعي، " شيءٌ من حياتي"، ط1، 1978، ص.13

64- من مقابلةٍ أجريتها مع الكاتب في داري بدمشق، في 24 تموز عام 1981

65- "شيءٌ من حياتي"، ص.13

66- من مقابلة مراد السباعي.

67- ميخائيل نعيمة، "جبران خليل جبران" ط4، بيروت 1960، ص.7

68- "سبعون"، ج1/ ص.12

69- كوليت خوري، من مقابلةٍ لها في إذاعة مونت كارلو، أُذيعت في 1981/6/4.

70- "سبعون" ج1/.139

71- المصدر السابق، ص275.

72-73- "سبعون"، ج2، ط5، بيروت1978 ، ص .134

74- المصدر السابق، ص.189

75- المصدر ذاته، ص291- .292

76- "ملامح في الأدب والثقافة واللغة" ص.75

77- كتب روسو اعترافاته في عام 1782م.

78- "فن السّيرة"، ص .114

79- برتراند رسل، "سيرتي الذاتية" ت د. عبد الله الحافظ، د. فائز إسكندر، د. شفيق مجلى، د. أمين العيوطي، مراجعة د. شوقي السكري، ص.50

80- "شيءٌ من حياتي"، ص87 ومابعدها.

81- "الأيام"، ج3/ ص95 ومابعدها.

82- "سبعون"، ج3 ط5 ، 1978 ، ص.161

83- "عصارة الأيام"، ص.257

84- جان بول سارتر، "الكلمات"، ترجمة سهيل إدريس، ص.181

85- المصدر السابق، ص176.

❑❑❑

واحة الشعر

قصـــيدةٌ لِلـــعبٍ

<< تلــيهِ أَحـْوَالٌ وأَطـْوَار >>

شعر: مصطفى خضر

1- قصيدةُ اللَّعب

للفتى أن يلعبَ الآنَ كثيراً أو قليلا...
وعليه، وَحْدَهُ، أن يهتكَ السرَّ،
وأَن يدخلَ في تجربةٍ أولى شهيداً أو قتيلا...
فانتظرْ وقتاً قصيراً أو طويلا
قبل أن تُخْتَتَمَ اللعبةُ بالغشّ ،
وأن ترميَ بالأوراقِ أيدي اللاعبينْ
واقْرعِ الطبلةَ، وَلْيتّحدِ الطبّالُ بالطبلةِ،
وَلْتَسمعْ صراخاً وغناءً وهتافاً وعويلا...
وأبْتدِيءْ بالشكر تلك البرهةَ المُنْتَظَرَهْ
قبل أَن يمتزجَ الخمّارُ بالكرمةِ،
والرّوحُ بجسمٍ تستعينْ!

*

للفتى أن يلعبَ الآن، ويهزأْ
كلُّ ما يطمسُ معناهُ مجزَّأْ
ينتهي إمّا وضيعاً أو نبيلا!
والفتى هُشِّم مثلَ الخبزِ،
إذْ تقطعهُ الأيدي على مائدةٍ،
يحتفلُ الجَمْعُ بما تحملهُ من خمرةٍ جفَّتْ،

ومن طعمِ ثمارٍ فسدتْ، أو من مياهٍ عَكِرَهْ!
والفتى يصحو على خَطْوِ إناثٍ من رمادٍ،
يتعرّيْنَ، ويكشفْنَ حجاباً مستحيلا...

*

هو شيءٌ يتلاشى، يتوهّجْ!
رغبةٌ أم رعدةٌ في اللحمِ، واللعبةُ تبدأْ...
يقظةٌ أم لا مبالاةٌ، وعجزٌ أم قنوطٌ؟
جمهراتٌ تنحني، تُكْتَمُ، تُخْلَجْ...
وفئاتٌ وقوى تصعدُ، تهوي، تتأجّجْ
والفتى بين إشاراتِ غيابٍ وعباراتِ غيابِ
يتخفّى، يتجلّى، يتسلّى، يتفرّجْ!
لِمَنِ الإيقاعُ؟ أين الحركَهْ؟
إنّها جثّتنا الباقيةُ المُشْتَرِكهْ
وعلى الأرضِ سلامٌ، بركَهْ...
فَمَنِ العاشقُ والمعشوقُ والعشقُ المتوَّجْ؟
وَمَن اللاّعبُ؟ هل كان ضعيفاً وهزيلا؟
تنتهي اللعبةُ بالغشّ، إذا ما ابتدأتْ بالغشِّ أحياناً،
وهذي كائناتٌ وشخوصٌ من ورقْ
غسقٌ يرمي بها في لعبةٍ طالتْ، ويذروها غَسَقْ!

*

للفتى أن يضحكَ الآن كثيراً أو قليلا
وعليهِ الآنَ أن يفرحَ بالوقتِ،
وما يلقحُهُ دهرٌ، ويُنْتَجْ!
للفتى أن يتخفّى فارغاً، منفصلاً، منقسماً،

منتفخاً، رثّاً، شحيحاً وضئيلا...
كانتِ القوّةُ في كفّيهِ، والشهوةُ في عينيهِ،
والأرضُ أفاقتْ مثقلهْ
تنحني كالسنبلهْ
ينحني فيها ترابٌ ونباتٌ وهواءٌ،
ينحني ماءٌ، فضاءٌ، حيوانْ...
ينحني العالَمُ،
إذْ أنجبهُ عشقٌ عميمٌ لا نهائيٌّ، ويَبْرَأْ...
كلُّ زوجينِ عناقٌ في لباسِ الدَمِ،
والفطرَةُ تنشأْ
كلُّ زوجين معاً يتّحدانْ
والفتى يحكمُ، والأزواجُ في كلّ مِكانْ...
ماالذي يقروه إذ قيل: اقرأ...
مالذي يجعلُ من حلم ترابي دليلا؟
كلُّ ماقيلَ، ومايفعلُ... هل كانَ دخيلا؟

*

للفتى أن يلعب الآن كثيراً أو قليلا
من يسمي كل شيءٍ بأسمه؟
هذا حضورٌ وثنيٌّ
كلُّ وجهٍ زائفٌ فيهِ... متى كانَ أصيلا؟
زُخْرُفٌ، نَقْشٌ، طلاءٌ وغلافٌ بدويٌّ
فمنِ الزيتُ أو الماءُ؟
مَنِ التربةُ والينبوعُ والغيمةُ والعنقودُ
والفصلُ الذي كانَ جميلاً وبخيلا...

*

للفتى أن يتغيّرْ!
وَلْيُسَمِّ هذه الضوضاءَ صمتاً
وَلْيُسمِّ الضجّةَ الأخرى هديلاً أو صهيلا!
ولهُ أن يمدَحَ الثروةَ والسلطةَ والنثرَ، ويَسْخَرْ...
ولهُ أن يضحكَ الآن من الشّعر ،
ومن نصٍّ قديمٍ وحديثٍ ومكرَّرْ
ولهُ أن يحزنَ الآن كينبوعٍ نما في القفرِ،
ما أَسْقى تراباً أو نخيلا...
ولهُ أن يصمتَ الآنَ كمثْلِ الناي،
إذْ ضاقتْ بهِ روحُ المغنّي،
واكتفى بالصمتِ والشيءِ المقدَّرْ!
ويرى في برهةٍ حلّتْ بديلا...

*

كلُّ ما كانَ جليلاً... ربّما لم يكنِ الآنَ جليلا!
تمّتِ اللعبةُ، والوقتُ تأخّرْ!

*

للفتى أن يلعبَ الآن كثيراً أو قليلا
كلُّ شيءٍ قِيلَ من قبلُ يقالُ الآنَ!
فاصبرْ يا فتى صبراً جميلا...

2- أَحْوال:

1- لعبةُ الأيّامِ العَجِيبات

هكذا، يا أمَّ ميلادٍ، تَرَيْن الشّعرَ يشكو
من فسادٍ وغلطْ!
وترينَ اللعبةَ الآنَ فقطْ!
انتهتْ، وابتدأتْ مضّطربهْ!
فلماذا ينبغي أن ألعبَ الآنَ،
وإنْ وُزِّعتِ الأدوارُ بين اللاعبينْ؟
ضاقتِ الحَلْبَةُ بالعُبْدان مِن كلِّ القبائلْ...
بهلوانٌ ومريدونَ من القشِّ،
دمى رثَّتْ، وفئرانٌ... قِطَطْ...
وشخوصٌ من رمادٍ، ومغنّونَ من الفحمِ،
وأوراقُ غبارٍ... كَتَبهْ...
وعلى التاريخِ أن يرقدَ في هيئةِ بهلولٍ،
يسلّي اللاعبينْ
حالماً أو متعباً، بين سلاسلْ...
ولمنْ سوف تكونُ الغَلَبَهْ
بعد أن تنتهيَ اللعبةُ، والجَمْعُ يصيحْ...
ولماذا تأسفُ الروحُ على دَوْرٍ صغيرٍ وشحيحْ
وأدوسُ الوردةَ الأولى التي تنبضُ فيَّ!

*

هكذا، يا أمَّ ميلادٍ، تَرَيْنَ الحزنَ يدعوهُ إليَّ
حجرٌ منفردٌ، نخلةُ بيتٍ، داليهْ
تربةٌ مفردةٌ، جمهورُ إعصارٍ وينبوعٌ جريحْ
قبّةٌ من سنبلاتِ، ماءُ أيّامٍ عجيباتٍ، وأوراقُ هواءْ

قمرٌ للشّعرِ، عصفورٌ من الحبرِ، ودارٌ عاليهْ...
مكتباتٌ وتلاميذُ وعمالٌ... بيوتٌ...
أمّهاتٌ وفطورٌ وعشاءٌ وإلخ!

*

ليسَ في اللعبةِ ما يغري إذاً، أو يُمْتَدَحْ
وإذا ما انغلقتْ، واختُتِمَت، ثم انتهتْ،
تحلو، ويعدو لاعبوها... تُفْتَتَحْ!

*

ما الذي تمتليءُ الرّوحُ بهِ؟
حزنٌ وشكٌّ ويقينْ!
هكذا، يا أمَّ ميلادٍ، سأختارُ جنوني الداخليّْ
قبلَ أن أرميَ بالقلبِ الذي أمسكهُ بين يديّْ!
وعليَّ الآن أن أحلمَ بالشِّعر قليلا...
فإذا غادرتُ أرضي، ما الذي يجمَعُ أعضائي بأرضٍ ثانيهْ؟
وأنا لم أخلع الوجهَ الذي كانَ دليلا
إنّما أَسْلمتُهُ للهاويهْ!

*

هكذا، يا أمَّ ميلادٍ، سنبقى حالمينْ!

2- مقامُ اللّذة :

كانَ طَوْرٌ لرضاعٍ، ثمّ طورٌ لفطامٍ فنماءٍ،
ثم طورٌ لفتوّهْ
تستوي روحُ الفتى فيهِ،
يرى فيما يرى الحالمُ جسماً من يواقيتَ وماسٍ وذَهَبْ
كيف لم يبصرْهُ من قبلُ؟

وكيف اكتشفَ الثّروةَ فيهِ بين إشراقٍ وخلوهْ؟
ولماذا اقتربت منهُ يداهُ، فَاحتَجَبَ؟
لِمَ لا يودعهُ في مصرفٍ،
والمصرفُ اليومَ فضاءٌ وبطاقاتٌ وكوّاتٌ وقوّهْ؟
ولماذا لا يرى فيما يرى الحاكمُ إيذاناً بثروهْ؟
حلمٌ أم تعبٌ... وهمٌ ونزوهْ!

*

للضروراتِ كنوزْ...
والمقامُ ابتذلتْ فيهِ المعاني،
افتضحتْ فيهِ الرموزْ...
وَلْيكنْ طورٌ لسلطانٍ وإيمانٍ،
وطورٌ تنتجُ الشهوةُ فيهِ لذّةً،
أو تنتجُ اللذّةُ شهوهْ!

3- أغـنيّةُ حـجرٍ حـيّ :
هذه سيّدةٌ من حجرٍ، تطلعُ من أرضِ الخرافهْ
ناولتْني خبزَهَا، أَسْقتْ عروقي خمرةً أولى،
وعرّتني يداها، غسلتْنِي، طَيَّبتْني ، لبستْنِي،..
ربّما كنتُ فتاها!
وأراني واحداً في مخدِعِ الحبِّ المدمّى
فلماذا لا أعاني بعض وهجٍ، بعضَ حمّى...
وأسِمَي كلَّ ما ليسَ يُسَمَّى
بعد أن حوصرتِ الرّوحُ بنثرٍ وفحومٍ وشحومٍ وكثافهْ!

*

هذه سيّدةٌ من حجرٍ، تطلعُ من أبهاءِ تاريخٍ خفيٍّ

ربّما صادفتُها في ايِّ بيتٍ عربيْ
ربّما هِمِءتُ بها من قبلُ، من بعدُ...
وكَم ضِعْتُ! فهل كنتُ ضحيّهْ؟
ربّما ساكنْتُها مأوى قديماً أو حديثا...
ربّما صادفْتُها في بعضِ حاراتِ دمشقْ!
ربّما كانت من الشّرقِ،
وفي الشّرقِ صباباتُ وأوهامٌ وعشقْ!
وأنا العاشقُ مقتولاً، وفي الأحجارِ حيْ...
ربّما كنتُ وريثا..

*

هذه سيّدةٌ من حجرٍ أم أنّها الرّوحُ الشقيّهْ
بعد وقتٍ من جنونٍ أو عرافهْ !
هذه سيّدةٌ من حجرٍ أم مادّةٌ للشّعرِ حلّتْ،
دوّنتْها عتبات مشرقيّهْ
وعلى أطلالِها الروحُ تُسَلِّمْ
وبها تفتتحُ الروحُ فضاءً
يلتقي الشاعرُ والنحويُّ والصوفيُّ والبهلولُ فيهِ،
وإليهِ ينتمي العاشقُ،
أو يخلو بهِ القارئُ،
أو يأوي إليهِ المُتكلِّمْ...
آهِ من تاريخِ أرضٍ حجريْ!
آه من عالَمِ أرضٍ حجريّهْ!

4- فَـــــتْق ورَتْق :

ليسَ للشّاعرِ أن يكتمَ سِرَّهْ
ليس للعارفِ أن تبرأَ بَلْواهُ الجميلهْ

ليس للشّاهدِ إلاّ أن يقول الكلمهْ
ليس للشاعر إلا أن يرى الموتَ المقدَّرْ
بينما يحفرُ قَبْرَهْ!
لِمَ لا يشهدُ كَوناً يجعلُ الحقَّ دليلَهْ
ومتى يقوى على نَسْلِ المجاري الوَخِمَهْ
وهلِ الشّعرُ الذي يأتِيهِ، كالنثرِ، مزوَّرْ!
ربّما كانَ على الشّاعر أن يشربَ كأسَهْ!

*

كيف لا يعلنُ وجهُ العاشقِ الذابلُ حبَّهْ؟
أهْوَ وقتٌ للشَفافيّةِ، إذْ حَلَّ غريباً، أو ترحَّلْ...
ولماذا ينبغي أن يغمضَ الشاهدُ عينيهِ، ويُنْهَبْ؟
ومتى يبتدىءُ الشّاعرُ عصياناً نبيلاً وخطيرا ؟
هل يرى العاشقُ أرضاً، غيرَ أرضِ العشقِ، رَحْبَهْ
يشهدُ العارفُ ما يشهدُ فيها، يتحوَّلْ...
ويرى الشّاعر فيها غمّةً أو محنةً... يصمتُ، يُغْلَبْ...
وعليهِ أن يرى ضوءاً صغيرا...
قبل أن يفقدَ رأسَهْ!

*

هكذا يضّطربُ العاشقُ، أو ينتظرُ العارفُ،
أو يحتضر الشّاهدُ، أو يكتشفُ الشّاعرُ حَبْسَهْ!
هكذا يختتمُ العالَمُ عرسَهْ!
ينتهي الشّعر فقيرا...
وأخيراً ينتهي الشّعر... أخيرا!

3- أَطْـــــــــوَار

1- تـحــوّل أوّل :

هذه أرضٌ من الفضّةِ، أرضٌ من ذهبْ
غُمِرَت بالماس والياقوتِ... وشّاها الزمرّدْ
كلُّ ما فيها نبيلٌ وجميلٌ وثمينْ!
كائناتٌ بمزاجِ المَعْدِنِ النادرِ فيها
أكلَت اسلافَها، ثم بنيها...
كلُّها تُحْشَر في يومٍ عظيمٍ... كلُّها تركعُ، تسجدْ!
هذه الأرضُ من الفضّةِ كانتْ... من ذهبْ
أُخْرجوا منها، ادخلوها ظالمينْ
وسَيَصْلى كلُّ من يدخلها، يخرجُ منها، نارَهَا ذاتَ لَهَبْ!

2- تـحـــوّل ثانٍ :

ينتمي الجَمْعُ إلى ارضٍ وشمسٍ وسماءٍ وهواءٍ وجذورٍ وبذورْ
ويؤاخي نينوى، طيبة، عمريتَ وممفيسَ وصورْ...
فلماذا ينحني بين فضاءٍ من قرى أو مدنِ
ينحني للمعدنِ!
ولماذا ينحني كلُّ وريثْ
لدماغٍ رأسماليٍّ حديثْ!

*

ما الذي كانَ؟ وماذا سيكونْ؟
هو ذا الشّعر يريدُ الآنَ أن يكسرَ شيئاً ما،
ويدعو لجنونٍ، ثم يدعوهُ الجنونْ!

3- غيرُ المَرْئيّ

ايُّ مَرْئيٍّ تجلّى غيرَ مَرْئيٍّ،

وبين الجسمِ والمعنى حجابْ!
كيف لا تمتلكُ العَينُ سوى الطّيفِ،
إذا توّجتِ الحضْرةَ بالدّهْشة،
ثم اختلطتْ بالشهوةِ اللّذةُ...
كان الجسمُ مرئيّاً، تجلّى غيرَ مرئيٍّ،
ولم تكتملِ الرؤيةُ إلاّ بالغيابْ!

4- تــحـوّلاتُ اسـم
كلُّ جسمٍ فيهِ قُمّصتُ،
بكلِّ اسمٍ أُكَنَّى
وإذا ضاقَ بِيَ اسمٌ،
لم يضقْ جسمٌ بمعنى...
كلُّ تاريخٍ لهُ، والروحُ لَهْ
وفضائي عربيٌّ منذ آرامَ،
فضائي توأمُ الروح التي تنتجُ حلماً، لغةً، علماً وفنًّا...
وأنا أكتشفُ الآنَ معانيهِ، وأبني منزلَهْ!

5- تحوّلاتُ جسم
إنّ شعباً بين أجزائي وأعضائي يقيمْ
يولدُ الكائن فيهِ، ثم يحيا،
ثم تحيا أبجديَّهْ
دوّنتْهَا منذ آرامَ عبارهْ
واهتدتْ فيهِ خليّهْ
هشِّمتْ بين رقيمٍ ورقيمْ...
وبشرقِ الأرضِ شمسٌ وسماءٌ وحضارهْ...
لِمَ لا يمتلكُ العالَمَ رُؤيا؟

لِمَ لا يطلعُ في نصٍّ جديدٍ وقديمْ؟

❑❑❑

<< مـرثـيـات مـشـتـركـة >>

شعر: ممدوح عدوان

كنا وحيدَين معاً
ننسلُّ مذعورَين نحو غايةٍ نجهلُ
لم نحمِلْ سوى بعضِ المخاوفِ
التي تراكمت كحدباتٍ.
لم يكن يسقط خلفنا سوى شتائمٍ
يلقطها أولادُنا
ليمضغوا بذاءةَ التجديفِ،
ليموناً يُسيل ريقَهم،
مسّاقطاً على طريق وعْرةٍ
لم يرِثوا منا سواه
لم يُحسّوا بالغضاضةِ التي انتظرتْ أن يحملها منا بنونا الفقراءُ
(مثلما قالت لنا كتابة شجاعة)
لكنهم خاطوا من القناعة الجبانة الإباءْ:
خاطوه بالرياء:
(هذا الذي عند أبي
أورثه إياه أهله
وذاك ما أورثَنا.
شكراً لمجد الرب
لا ترفعْ أمام عرشه صوتاً

سوى أن تطلب الرحمةَ للموتى
الذين سرقوا كلامنا
أو أورثونا صمتهم)
كنا معاً نركضُ لاهثَين خلفَ الصلواتِ
قبل أن تسبقَنا
لعلنا سنمتطيها صاعدين نحو ربنا.
وكان ذاك وحده كفافنا
طريقنا المنسيَّ بيننا.
جنوننا.
خذ مثلاً أنا وأنت:
صديق عمرٍ كالحٍ
يغش كي يسبقني
أغش كي أسبقه
لموتنا
(آخر ما ظل من العدل لنا)
كنا على جُثّة عِمرين
نعاقرُ الخمورَ الحامضَهْ
على بساطٍ من وصايا رثّةٍ وغامضَهْ
نشربُ طيناً وسط ذكرى نيّئهْ
نسكر في العتمة،
والمازة ذكرى لامرأةَ
بين حنايا البال والحرمانِ وامضَهْ
لكنّها مغوّية ورافِضَهْ

تعبُر في دمائنا
فيُزهر الصهيلْ
وهي التي في سِحرها مختبئه
أمِنْ حياةٍ نُسيت مهترئه؟
أم من حياةٍ نتمناها
لنستسيغ هذه الخمور؟
أم لنستسيغ هذه الحياة الصدئه؟
لنبعد الموت الذي كان يحوم حول كأسينا
ذباباً في الأصيل؟
سبحان من أسرى بنا
من عتمة المقت الضحوك
نحو جنات العويل
سبحان هذا الحزن والمعجزة
التي بها تحولت حموضة الحصرم
نهر سلسبيل
هل نحن يا أخي وفيان؟
وهل نبقى على موعدنا؟
وقلت لي: إياك أن تؤجل السكر
الذي عليك حتى لغد
فالغد قد يسكر مثلنا ولا يجيء
- كأسك.. كعبٌ أبيضٌ.
* قصيدتك
بكل ما فيها من الأزمنة الخائفة
- أمتك النازفه
ثم هويتَ مثلما تهوي الجبالُ
واستكنت مثلما عاصفة
قد ملت التجوالَ:
بحرٌ شاء أن يبترد،
ارتدى تفريعة
وخلع العاصفه
لا بد أن...
ماذا؟
بدأنا نتذاكى
متسابقين نحو ما يظل بيننا سالفه:
وما تخيلت بأن يخوننا البدر
لدى انتقاله من لغة لغيرها
يبكي حديدُ
كان شيخاً عاصراً لدمعه في قرية الزيتونِ؟
والأنين سترة تموج بين حكمتينِ.
في وجهٍ من العيطونِ
لا يتَّسع العرش سوى لإلية واحدةٍ:
(لا يسع التابوت إلا جثة واحدةً)
لا تسع الأرض سوى هذا الضريحْ
حين ابتدأنا ذلك السبق
اكتشفنا أنه سبق طويل
لأنني السهم الذي أُطْلِقَ
لا يعرف ما غايتهُ
السهم الذي لا يصلُ المرمى الصريح
وأنت يا مرمَّداً ترقب ما ترمي به الأشجارُ
بعدما انتهت مواسم الثمارِ
إننا نسعى بآمال كبارٍ
وبلهفة لدى الصدر المدرِّ للوليد

لكننا نحدو إلى أهدافنا القلب الطريد
لم يظهر العرش الذي شئناه
بل زاغت بنا الأبصار
لم نعرف إلى أين نريد
أين نستريح
إني قفزت ماكراً كي أصل التابوت
علّي أصبح السابق
أضحي وحديَ الميت الفريد
أو علني أضحي المسيحْ
مبتسماً مَّددتُ أحلامي معي
في عتم تابوتي المريح
خلَّفتُ في ضجة أحياء وأموات
سحابةً لتحتويك
ملفوفاً بألوان من القهر الرغيد
وكانت الرياح تسعى وحدها جاهدةً
لتفرك الأوساخ عن ظهر المدينة
التي لا بد أن تستقبل الموتى بطهرها
ولا بد لها أن تستر الشيء القليل
من توهجٍ مستفجرٍ في عهرها
فنحن زادها وعمرها
ونحن ليلها وفجرها
ونحن عريها وسترها
فاجأني جسمك ممدوداً
ومحتلاً مكاني في الضريح

أهكذا يكون عدل السبق بين صاحبين
إذا تشاركا على قبر وحيد؟
منذ متى نعرف
أو نخفي بأن لا عهد
ولا وفاء إلا إلى الموت الطريح
يا أيها الصعلوك،
يا محنّكٌ في الموت مثلي
يا أخي العنيد.
يقول لي: مرثية ناشفة ليست بمبكيه
أما تبقت في حنايا نايك القديم آهة
ولو كاذبةٌ
على عيون الغرباء
لعله يقال
مايزال في مقابر الأوهام بعضٌ من وفاء.
قلت: أليس في حياتك التي ابتُليتَ
ما يكفيك من بكاء؟
أليس عند الآخرين ما سيكفيهمُ من الدعاء؟
هل كنت تحتاج إلى الرثاء؟
كفى رياء.
واقنع بما أتاك من موت مريح.
يا أيها الهانيء في الموت الرغيد؟.

شـــــطحٌ يـتجـــسَّد.

جـــــسد يــــــــشطح.

شعر: محمد علاء الدين عبدالمولى

هذي المجرّةُ صوتُ خلخالٍ بساقِ الحُبِّ...
أسمح للمساء بأن يطارده غزالٌ
كم أغار على كنوز المسك في دمه...
أضمّ قوام صوت الرّيح
تحملني إلى نهديك خلف تلال وادي البرق،
مشتعلاً بأمطار ونايات وأقداحٍ تئنّ
وتنثني فيها خيالاتُ الظّلامْ...
أحدٌ يشدّ القوسَ،
يرخي بيننا أفقاً، دعيه
لا تحملي من بيته صُوَراً،
ولا تتنقّلي في ليله بين الرّؤى والانـهدامْ.
لا تنقلي عن مهده حلماً،
ولا تتزيَّني من أجله
وتقمَّصي حجراً أمام هبوبهِ.
هو ليس جسراً للرَّحيل
ولستِ عابرةً على الدّنيا،

رأيتُك جسرَ ذاتكِ
فاعبري للدَّاخل المهجور
دوري في مقامكِ أنتِ
زُوري أنبياء الوجد في تاريخنا الروحيِّ
صلّي
سأراكِ راكعةً بكلّ السّحر في ارض التَّجلِّي
أنا قبل أن تأتي حضرتُ،
فكيف كنتِ هناك قبلي؟...
السَّاحراتُ يقلن عنكِ:
تمشين فوق العطر، ترتادين كوكب رغبتي
وتحلّقين بلا جناحٍ في مدائن شهوتي
لأكونَ منكِ...
قلقٌ أراه يصبّ في عينيك جَرَّتَهُ،
ومهرُ الحيرة المجنونُ يقفز في ضلوعكِ،
اشربي الفنجانَ لطفاً واستقرِّي
في قاع هذا الفجرِ، سيّدةً أتتْ من رغوة الحمَّامِ،
من عسل التَّعرِّي
وطوتْ شوارعَ حزنها
لتحلّ ضيفةَ لذّةٍ في بيت شِعري...

من أيِّ حزنٍ صغتِ هذا البابَ مفتوحاً على الماضي؟
سنطردُ نحلةَ الذّكرى ونصمدُ في العناقْ
أعطيكِ سرِّي في الحديقةِ،
في مقاهٍ هرَّبَتْ أبوابُها جسدَيْنِ يرتعشان
حين يودّعان الأغنيةْ
أعطيك سرِّي...
أعطيكِ أن تلدي قليلاً من شقائق ثغركِ
المجموع في شفتيَّ،
أعطيك الهديّةَ، وانتظاري
أعطيك ما يمضي بصمتِكِ للبعيد مع النَّهارِ
كتبي، وأسئلتي،
ورنّةَ سقطتي من برج أحزاني على أرض الوداعْ
أعطيك موعدَ غيمتينِ
في مقعد الأمطارِ...
آخذُ منكِ كي أعطيك منّي ما أخذتُ...
أخذتُ: إيقاعَ النَّشيد،
أخذتُ: وقتك، حلمَك الشَّتويَّ،
خبزَكِ، دفئك العلنيَّ،
فنجانَ المزاجِ
وأناقةً جمعتْكِ حتَّى إنَّ ظلَّكِ
غيرُ ظلِّ الآخرينْ
وسياجك السّرّيّ: أستاذٌ لأسراري
وأجملُ من سياجي
وأنا أحبّكِ كلّما ملَّ الكلامُ

وكلَّما غمرتْهُ ألغازٌ، لأبقى
وحدي أفسّرُ ما استطعتُ غموضَ أحجيتي
ووحدك يا قرنفلتي كتابٌ
قرب صمت المهد أركُنُهُ، أنامُ
وهو الدّليلُ إلى منامي
وهو الدّليلُ إلى اتّحادي فيكِ إذ يعلو انقسامي

* * *

جمحَ الخيالُ الواقعيُّ،
ونحن مبنى للمعاني الشَّاردَهْ
وتجاوزَ العصفورُ حدَّ السُّورِ
والتّرحال ريحٌ عائدَهْ.
أنا لا ألفّ الآن خصرَكِ، إذْ أنا فيهِ
أذوِّبُ سكَّرَ الشَّهوات فيه
لا أنتهي من نومي الباهي عليه
حتّى يناديني... فكيف سأدَّعي ضجراً
وخصرُكِ كلّما جانستُهُ
ضاقتْ به سبُلُ الجناسْ...
أنا لا أقيمُ مع المساءِ مديحَ وجهكِ
أنتِ أعلى من مديحي
يا برجَ ريحٍ كلّما حاولتُ أن أهديه طير الشّعرِ،
هبّت فيَّ ريحي
أنا لا أضمُّ على الفراغ يدي
ولا أطوي شفاهي فوق ناي تالفَهْ
أنا لا أخافُ البرقَ في نهدينِ يحتكّان في صدر الفتاة الخائفَهْ

وأصبّ همسهما حليبيّاً يكونُ
وأحبّ كوني أوّلَ الأطفالِ بينهما
وآخَر ما يسمّيه الجنونُ...
... ...
لك هذه الشّطحات يا شرقي وغربي
يا رحيل يدي بشَعرِ خيال آلهةِ المطرْ
أمضي إليكِ
لك النّوافذُ فوقها تنسى القرى أسماءها
فلتمتلىءْ باللّيل، إنّي قد أتوب إليك منّي
والظّلامُ رياضةُ العشّاقِ
حين يغادرون نبيذَهُمْ
فخُذي مخاوفَنا ادفنيها تحت قنطرة الدّخولِ
لا تسألي عمّا رمينا من كلامٍ خلف خلوتنا
ولا تستعجلي حزن الرّحيلِ
هاتي إذاً عنبَ الحنان، وهيّئي لي
صمتاً نؤرّخ فيه أعراس الخيولِ...
... ...
ما زلتُ أملأُ بالدّموع حقائبَ النّسيانِ
أحفظ وجدَنا وغيابَنا
وأقبّل الجدران أو أبوابَنا
وأريد أن ألدَ القصيدةَ كلّما ضاعفتِ رمزَكِ...
هل وسادتُكِ الّتي حاورتُها يوماً،
تجيبُ على منامي
هل رسائلنا غدَتْ رحماً لذاكرةٍ ستنجبُ
أجملَ الأشعارِ؟

عودي نحو آخر قُبلةٍ
سترين أوّل قُبلة فيها...
فهل نُسخَ الزّمانُ بنا؟
دعي أبوابنا الأولى لندخل مرّةً أُخرى
فما نحن الختامُ
وأنا أحبّك كلّما هرمَ الظّلامُ وكلّما ولُد الظّلامُ...
... ...
الكأس قرب يدي خيالٌ مغلَقٌ
فلتطلقي أَسْرَ الخيالِ
يا زوجةَ السّرَ البعيدْ
تفّاح سيرتنا يفوحُ
أشمّ في إبطيكِ أقمار اللّيالي
ونظافةَ النَّجم المشعّ كأنّه عرشٌ
لما يلتمُّ في تاج الجمالِ
وهنا أضمّك مثل زهرة فستق مرميّة
في قاع خابية الوصالِ
فإذا أضعتُ حدود وجهكِ، أستعيرُ من المرايا
تشكيلَ أجمل ربّةٍ
لتكون بين يديكِ خادمةً
لتنثر بين نهديك البخورَ
تدورُ حول سريرك الفضّيِّ
تلقي عندك الأنْهارَ
تحصي كم من الظّلمات في قدميكِ،
تخلع عنك ثوب اللّيلِ،
تنظر فيك عاريةً

وتسجد تحت ضوئكِ
تقرأ التّكوينَ والانشادَ
تصفو
وتراك بين مقامها ومنامها طيفاً يشفُّ
وتقول لي: يا شاعر اللّذّات كيف يعفّ
مَنْ في مهدهِ هذي الفيوضُ، وكيف يغفو؟

... ...

الكأس تَشطَحُ، والمغنّي لا يتوبُ
عيناه (سكراوان)، خلوتهُ تذوبُ
وهو الحبيبة والحبيبُ...

■■■

" أتـــوحد فـيكِ.. وَأنــــسى "

شـــعر: جَـــلال قــضيماتـي

أتهجَّدُ في صومعة الحلمِ
على ترتيل صلاة البوحِ
وأبحرُ في عينيّ سانحةٍ
ضلَّتْ في غدها الأنداءْ
كشراع في وَهَنِ اللحظاتِ
تسابق زورقَه الأنواءْ
مسكوناً... لا بالهمِّ
ولكنْ
بسؤالٍ
مازال يباغتني
كرياح الصدفةِ في الرمضاءْ
ماذا أودعتَ الريحَ
وأنتَ على غبش التذكارِ
قريبٌ من جُرُفٍ هارٍ
ينقضُّ... ولا ينقضُّ
فيمسكهُ الإعصارُ
إذا طوَّحَهُ السيل
وأذرتْ برؤاه الأوداءْ..؟
ماذا أسكنتَ الشمسَ
وعينُ الشمس غَدَتْ نفقاً

تتوكَّأ في رؤياه عيونُكَ
لا تدري
هل أنتَ أسيرُ الليلِ
أم الأيامُ تسافر فيكَ
فترجعُ
لا صبحٌ يتبسَّمُ في رؤياكَ
ولا أهدابُ مساءْ..؟
يتقاضى فيك المَحْلُ
ويسكن فيكَ الخصبُ
وأنتَ غداةَ الحكمِ
تقاضي الحكمَ
تطوّحُ أشرعةَ الإذعانِ
وتوقظ عينَ الظَّعنِ
بلا وَطَرٍ
تختارُ مماتَكَ
أو أثمالَ حياتِكَ
لا رُطَباً تسَّاقَطُ من أغصانِ مصيرِكَ
لكنْ..
والدربُ المسكونُ بهاجِسِ همِّكَ
إذْ يمتدُّ
تلوحُ وراءه عيناً سانحةٍ
كالحلمِ
فترسمُ في رمل مداها –

رؤياكَ

وتُبقي في صمت رؤاها

آبادَ الوهمِ..

وتنسى

أن على عَصف ثراها

يَنداحُ الشاطئُ

لا بالموج.. ولكنْ

بصراطٍ

لا تعبرُهُ

إلاّ لمحَاتٌ بكماءُ

ولا تسري

إلا كالقيظِ بأزمنةٍ عجفاءْ

وأنا

بل أنتَ

وراء الزمن اللاهثِ

نلهثُ..

نكتبُ..

نمحو

ثانيةً

من ثَبَج العمرِ

وندري

أن ثوانيه الرقطاءَ

كرفَّةِ أهدابٍ

كانت – مذ كانتْ–

آخر مَا تسعى في زبد الغَمْرِ

فقد جَفَّتْ

وتشقَّقَ في أعطافِ هواها الشوقُ

فأغفَتْ كالذكرى

تجترُّ معانيها الخرساءْ

أتوحَّدُ فيكِ

وأنتِ القاتلةُ الآمالِ

وأَنحتُ من ضوء عيوني

تمثالَ رؤاكِ

فيخدعني

وأظلُّ أصدِّق أنكِ آخرةُ الأحزانِ

فينهرني من لمحِكِ ضوءٌ

يشحبُ

إن رفَّتْ من رمشِكِ ثانيةٌ وطفاءْ

أتوحَّدُ فيكِ

وأنتِ الماثلةُ الأعطافِ

ولكنْ..

ينهارُ التكوينُ

فأسقطُ في أصقاعِ الحلمِ

ألوِّنُ بالأفكارِ تضاريساً

لبقايا وهمٍ

يكتبني

سطرَ دخانٍ

أقرأهُ

وأعودُ كفيفَ اللمحِ

كفيفَ الخطوِ

فأدركُ

أن الجرحَ ينزُّ على ضوء عيوني

ويغشّي ما أبصرتُ
فأنسى الحلمَ
وأنسى الموتَ
وأدركُ أني ذاكرةٌ
تمحو الأيامَ
وتكتبها
سطراً في الرملِ
تذرّيهِ
أرياحُ الفتنة والخيلاءْ
لكنيّ..
عبثاً أحضنهُ
فيغاويني
ويهدهدني
ويطوّحُ عمري مغترباً
فأعود إليك
وقد ملكتْ كفّايَ الريحَ
وعاجَلني
من صوتِكِ رجعٌ يحدوني
كالتائه في ظمأ الصحراءْ
أتفصَّدُ عنكِ
تمزّقني
أصدافُ هواكِ
فأمسكُ عن نفسي الرؤيا
وأسافر فيكِ
وأمعن في التَّرْنحالِ
فيفجأ خطوي القيظُ

ولكنيِ...
أسري بعيونِكِ -قاتلتي-
لأعودَ
وخضرةُ أكواني
تنداحُ
تلوِّن ألواني
كالطيفِ
وحين تدورُ بيَ الرؤيا
أغدو وهواكِ -ولو ألماً-
لوناً كالماءِ بلا لونٍ
فقد امتزجتْ
ألوانُ الطيفِ بأعماقي
فغدوتُ بهِ
وهواك يضمّخُ وجداني
لوناً كبياض الصحوِ
يوحّدني
فأشطُّ وإيّاكِ زماناً
وبرغم البعدِ يوحّدنا
لوناً
فأعودُ وإن أرهقني الطيفُ-
وأضواني
أتوحَّدُ فيكِ..
وأنسى
أن على شفقِ الرؤيا
شلالَ ضياءٍ
يدعوني

لأضمَّ بقايا أزمنتي
وألملمَ ذاتيَ فيكِ
وحيداً
إلاّ من زَمَنٍ
يسبقُني فيهِ إليكِ
وجيبٌ من ظمأٍ
يغتالُ البعدَ
ويزرعني
في قلبكِ خفقةَ أزمنةٍ
أتعمَّد فيها مؤتلقاً
ومداكِ يضمُّ سوانحَها
ويوحِّدُها
في لحظةِ بوحٍ تدعوني
وتوحِّدني
إذ كنتُ بها
أتوهَّجُ في محراب هواكِ
لتعلنَنَا
زمناً ينأى بجوائِحِهِ
عن كلِّ تباريح الأنواءْ
فقفي في ردهةِ ذاكرتي
وأطلّي منها نحو غدٍ
لا بد سنعبره ألَقَاً
ليباركنَا
لا عبر الظلِّ
ولكنْ..
عبر مساحاتِ الأضواءْ

❑❑❑

<< المُـــــنْبتُّ >>

شـــــعر: خضـــر الآغـــا

-1-

... لكنهمْ غَدروا
وكان البابُ يَدخل خُوذةَ العتباتِ في
رؤيا وليمة ميتٍ
للتّوَّ كان على بلاطٍ،
ثم أعلن ذاتَهُ:
إن الّذي قد سال من أثوابهِ قولُ ،
ستدلقهُ على أجسادهنّ الأُخطَيات
،
ليشتعلنَ بهِ، نداءً،
أصلهُ من ذاتهِ،
وإليه يولِمُ كلُّ منبتًّ
عِبادَهْ...

* * *

للتّوّ أخْرجَ من كتابٍ رأسَ شحّاذٍ،
له في الجوقةِ الملساءِ تاريخُ انقطاعٍ،
حينما المنبتُّ ضوءٌ في دوارٍ،
ليس يدخلُ في زجاجتهِ،
ولا يمحو خطوطَ القبوِ عن أسلافهِ.

* * *

مدنٌ تفيقُ على ارتعاشات الجدارِ،
لو الْأسرّةُ أخرجتْ من ليلها
ممحاةَ طفل، كان في أقماطه للتّوّ.
لكنَّ الّذي في الشّارع الخلفيَّ،
لا يبني مسارحّه لعرضٍ من لغهْ:
يرمي إنائي في نوافذه،
ويفتتحُ الخلاعةَ في مهّباتِ اليقينِ
،
وفي احتمالات الحجارةِ،
حينما يخطو عليها الوقتُ،
يحملُ صورةَ التّاريخ،
لوناً سائلاً،
في الشرفة الأولى لبيتٍ آسنٍ/...
حين الغسيلُ على حبالٍ لا يجفُّ.
ولا الأرائكُ تحتفي بالقادمينَ،
وخلَفهمْ:
يتبادلُ الأدوارَ مُنبتٌّ،
وريحٌ
في
جرارْ...
يستحضرُ الحيَ القديم،
تفيق في أعضائه جُملُ التّرابِ،
وبعضُ أقدام الأزقّةِ،

يحتفي برإذئل الغُرفِ الخرابِ،
بوهجِ ظلٍّ من شذوذٍ ناعمٍ،
لكَّنهُ - حين الدماغ تفيضُ فيهِ أمَّهُ -
تهوي رغائبُه،
ويركل حيّهُ،
يأني رداءَ البرّ في شبقٍ،
ويُعلن ذاتهُ:
إن الّذي يمشي على سطح الكتابةِ،
قد تأخَّر في دلالةِ ذاتهِ،
فأقام في كأسي،
وكأسي مُستَهلُّ الحربِ.
حين، الحربُ قولٌ في اللغَّهْ،
وأنا، أنا- المنبتَّ- أحجيةُ الفضائح وهي تهوي،
في المأذن والجرائدِ، نحو كبريتِ الجهاتِ،
إذِ الجهاتُ مَهُّب ريحٍ من حريقْ....
* * *
يرمي الرَّداءَ إلى ثقوبِ الشكلِ،
حين، الشّكلُ ينزع نفسَهُ من لوحةٍ،
قد أهرقتْ ألوانَها،
في رأسِ رسّامٍ تبدّدَ،
ثمّ عادَ إلى عصارتهِ.
فقالوا:
أيُّ صوتٍ يقتنيك هنا؟
تمزّقتِ الحناجرُ من لهاثِكَ،
واستراحَ العابثونَ بما تبقّى من دمِ الرّيح التي،
جأرتْ بثويكَ،
ثم أغواها هروبُ اللّون من فرشاتهِ،
لكنّها.. هربت إليكْ...
* * *
يبني تهدُّمَهُ بكفّيهِ، وبالحمىّ،
ويعرفُ: سوفَ تندلعُ الأقاصي كلُّها،
لكنّها، ستضيقُ عنهُ.
سوف تنشطر الحياةُ،
إلى هُباب الشخص- إذْ يمشي وحيداً-
والمكانِ، وَقد تأثّرَ بالمبالغةِ التي ترثي انقيادي للمكانِ..
وليسَ يعنيهِ.
وإن سلالة البشر الّذين من اغتصابِ النّار،
والعقلِ السّحيقِ أَتوا ،
ستعلنُهم سلالَتُهمْ: تَهَدُّمَ ذاكرهْ.!!
لكنّهُ سَيَمّر بالأشياءِ،
يحملُ صَدْفةَ التاريخِ،
كي يبني بها جسداً
ويَصْنعَ ذاكرهْ...
* * *
لن يحتفي التاريخُ بالشهداءِ في الكتبِ الجديدةِ
سوف يفتتحُ العبارةِ،
بالإشارةِ للمؤرّخِ،

وهو في كرسيِّه المخلوعِ،
ينفضُ عن ملابسهِ بقايا،
من معاركَ سُمِّيَتْ
باسْمِ الشهيدِ،
ليبرأَ الأحياءُ من دمه الذي ينمو عليه،
الطحلبُ البرّيُّ، والشَّرفُ الخليعُ،
لقائدِ الحرب التي صِيغَتْ،
ليكتملَ الخرابُ،
ويخجلَ الشهداءُ،
إنّهمُ:
رموا دَمَهُمْ ليكتملَ الخرابُ.
– وليس يعنيهِ –
ويعرف:
ليسَ من لغةٍ تفرّخُ ما يقابلُهُ.
هو المنبتُّ / والممسوس بالشيء العميِّ،
بلوثةِ الإضرابِ،
بالبَرْدِ الّذي ابتدأَ النبيُّ بهِ،
روايات الغوايةِ:
ليس تعنيهِ الضّلالةُ والجهالةُ واللغهْ...

* * *

وتكون امرأةٌ، تغادرُ نوعها،
تأتي إلى صَدَفاتهِ،
كي تُشعلَ الجهة الأخيرة للحياةِ،
وتدخلَ القدْرَ الذي يغلي بهِ دمُهُ.
يقولُ:
هنا أُلوِّنُ لحميَ المحروق بامرأةٍ،
لكي تَنْبَتَّ، مثلي، في مداري.
إنما المنبتُّ ليس لهُ شبيهٌ،
غير تاريخٍ،
غفا في لحظةٍ كبرى،
وفي أخرى، أفاقْ...

* * *

❑❑❑

<< هي النفس أمّارة بالحنين >>

شــعر: عيـسى عـزيـز إسـماعيل

-1-

– ومن أيتَ تأتي غيومكَ ريّانةً بالشجرْ؟؟
تموسقُ موجَ البراري الذي يعترينـي:
رذاذاً أليفاً
وحباً شفيفاً
وأرجوحة من مطرْ
– أجيئكِ من أوّلِ الشعر أنشودة للجنونْ
أبعثر ما لا يبعثرْ:
وجهي القديمَ
وقار الترددِ
ذاكرةً لا تطيق ارتعاشَ المرايا،
اختلاجَ العيون.
أرفُّ بعينيكِ قبل وصولي إليكِ
لأمسحَ عني اْسودادَ الظلامِ
شحوبَ النهارْ...
وأصحو.
وأصحو.
ليغفو اْنتباهُ يديَّ على وجنتيكِ
وأغفو.
وأغفو.

لأوقظ في ناهديكِ صهيلَ البراري.
_ حبيبي!!
– أحبك وعداً ووردا
وقرباً وبعداً
ألستَ النقاءَ الذي يعتريني؟
رداءَ الطفولة ،
ثوبَ الزفاف،
ولونَ الكفنْ...
فماذا يقول بياض الغيومْ؟!
لهذا أكفّنُ بالحب وجهي الجليلَ،
وموتَ الزمنْ.
وأمضي.
لعلّ نبيذ الألوهة يمضي إلى معبد الأمنيات.

-2-

– "يكلّفكَ الحبُّ ما لا تحبُّ
وما لا أحبُّ "
لماذا أتيتَ؟؟
– هي النفس أمّارة بالحنينْ
– تغيِّبُ شمسَ الظنون لتأوي إلى عنكبوت الشموعْ؟!
– هي الشمسُ تنفث في رئة الصبح ورد الندى.
وتَغْرُب في لجة الأسئلهْ.
هي الريح ترسم في دفتر البحر موجَ الصدى.

وتَغرق في وردة الجلجلهْ.
كذاك أمنّي الحياة بموت نظيفٍ
يكفّنُ ورد الحضور بماء الغياب.
ويمضي
بطيئاً
بطيئاً
إلى غابة الزيزفونْ.
أكلُّ الخريف الذي يعتريني أحبُّ؟!
خريفٌ
خريفان....
تسع وعشرون مرَّتْ.
وتشهد كل الشموع التي غيّبتني
وغابت ،
بأني أذوب
بطيئاً
بطيئاً
وأترك خلفي ربيعاً يسافر في مشجب الإنتظار...

-3-

إلى أين تمضي بنا يا حبيبي؟!
هدوئيَ لن يسبق العاصفهْ
أأهربُ من ثدي أمي،
صلاةِ أبي،
طفولتيَ الخائفهْ؟؟
إلى أين يا لعنة العاطفهْ.؟
– إلى ومضة الحب...
تغدو القفار ربيعاً إذا ما مشينا عليها
وتغدو الصحارى جداولَ إمّا رنونا إليها
هنالك:
حيث البلاد بلادُ
وحيث الخوابي نبيذ وزيتٌ
نهدهد جرحَ المكان ونرفو عُرا الأزمنهْ...
لنقطف عن مشجب الحزن
وردَ اْبتساماتنا المزمنهْ...

-4-

أجيئك من آخر الشعر أنشودةً للجنون
ألملم ما لا يلملم:
وجهي القديمَ
اغترابَ الفصولِ
اختلاجَ العيونِ....
أقول: هي النفس أمّارة بالحنينْ.

❑❑❑

عالم القصة

<< لـــَـوبـــان >>

قــصة: حـــسن حمـــيد

لم تكن معرفتي قد تعمقت به بعد ليصارحني بكل هذا الحديث؛ لكن الرجل الأشيب مهموم، وجسده الناحل لا يقوى على المضي في الدروب التي يجول فيها طيلة وقت النهار.

عرفته مصادفة في حديقة القنطورة، في ذلك المساء الشتوي المندّى. كانت الحديقة وحيدة تماماً، لا أحد فيها سوى الرجل القصير الأشيب، الذي قبع فوق أحد مقاعدها الخشبية الباردة، لكأنه ينتظر أحداً ما. كنت قد جئت إلى الحديقة قبيل الغروب بقليل بعد أن واعدت فريال صديقتي على اللقاء؛ فريال التي عرفتها منذ سنوات بعيدة، والتي لم أمنحها شيئاً سوى محبتي، وبعض الهدايا الصغيرة المضحكة.

كان المساء جميلاً هادئاً، وكانت أشجار الحديقة، وأعشابها، وأسيجتها الشوكية مغسولة بالمطر النثيث الناعم. وحده الرجل الأشيب انتبه لدخولي، فابتسم من على بعد، ولوّح لي بيده منادياً كي اقترب؛ كأنه على موعد معي، أو لكأنه ينتظر قدومي. ولم أدر لماذا طاوعتُ قدميَّ ومضيتُ نحوه بكل بساطة (أحياناً تلفّني حالة من العناد العجيب أشبه بعناد الحمير القبرصية)، وهشَّ الرجل، وتقدم نحوي على عجل، وهو يبتسم، وقبل عشرة أمتار من وصوله إليَّ مدَّ كفّه لمصافحتي؛ فمددت يدي إليه كأنني منوّم (لا شك أن منظرنا كان مضحكاً تماماً). وحالما التقينا أخذ كفّي بكفّه الصغيرة، وهزّها بلطف. بدا لي رجلاً يُسلّم بحرارة نادرة، ودعاني إلى مجالسته فوق المقعد الخشبي القريب منا. أحسست للوهلة الأولى بأنه رجل نسي أن يكمل نموه.. فجسده صغير، ضامر، وعيناه خرزيتان، وأصابعه صغيرة وقصيرة كأصابع الأطفال؛ ووجهه أجرد لا شعر فيه ولا ندوب، وبادرني قائلاً، وهو يتلفّت هنا وهناك:

"كدت أختنق، ما من أحد حولي.

لا أدري أين يتوارى الناس"!!.

هممت، ومن باب المسايرة:

"في بيوتهم يا عم "!!

ولم أقل أكثر من هذا، فانفرط الرجل مثل حبة رمان في بكاء صاخب، راح يتنهد، ويتمتم دون أن أفهم كلمة. ورحت أواسيه، وأصبّره، وهو يدفن رأسه في صدري تماماً. راعني المشهد، وأخافني، وساورتني الظنون، فالدنيا مقبلة على الغروب، والمساء بارد، والمطر يهمي بلطف شديد، وحالة الهدوء الشاسع تلفُّ كلَّ شيء، وما من أحد فعلاً، لكأن الناس غادروا المدينة، أو لكأن السيارات انقطعت عن المرور في الشارع العريض الموازي للحديقة تماماً. ولم يهدأ الرجل إلا بعد مرور وقت من الزمن، أحسبه كان طويلاً وعصيباً. فقد خفت أن تأتي فريال وتراني على هذا المشهد المأساوي فلا أقوى على إقناعها بأنني لا أعرف الرجل إلا منذ لحظات فقط؛ وأن المصادفة هي وحدها التي جمعتنا هنا. المهم أن الرجل هدأ، فهدأتُ. رفع رأسه ونظر إليَّ. كان وجهه طفلياً تماماً، فقد احمرَّ وتلامع كحبة خوخ. وودَّ أن يقول لي شيئاً، فلم يستطع، لذلك.. ارتمى في صدري ثانية وراح يبكي. ولم أتكلم. شعرت أنه بحاجة إلى البكاء، فليبكِ. وانشغلت عنه. كنت أمدّ بصري نحو مدخل الحديقة مترقباً قدوم فريال؛ والحديقة من حولي مستسلمة للمطر الحنون،

والهدوء المطلق العميم، وبكاء الرجل الأجش. ورأيتُ في الركن البعيد من الحديقة عدة طيور فزعة تحوّم وقد بللها المطر، وهي تنتقي لها مأوى في ثقوب البناء الحجري الخرب. كان المطر ساحراً، وطرياً، له لمعة مضيئة مثل الكلام الحنون.

وأخيراً، هدأ الرجل. أستل من جيب سرواله الأسود العريض منديلاً أبيض، وراح يمسح دموعه وندى أنفه، وجلس قبالتي، فبادرته قبل أن يعود إلى البكاء:

"ما بك يا رجل.. تكلم "!!

ولم يجب كان يلملم نفسه، ويضبط أنفاسه فقط. وحين نظر إليّ، قال:

" لي ثلاثة أيام لم أنم، اسمعني، أرجوك، لعلي أنام" !!

نظرتُ إليه بدهشة، كأنني أراه للمرة الأولى، فقد كان رجلاً يبكي بكل أعضائه. خفق له قلبي وضجّ. أحسست بالأسى والحزن. ووددت لو آخذه إلى صدري في ضمّة لا ضفاف لها.

فثيابه النظيفة جداً لا تدل على أنه متسول أو متشرد، ونظرته النافذة لا ذل فيها ولا مسكنة. وما كان أمامي سوى أن أهزَّ له رأسي، فقال:

"أنت لا تعرف بهيجة الحسون.بهيجة أجمل بنت في الضيعة. بنت مثل حبة اللوز، طويلة وناعمة. بهيجة هي السبب في كل ما حدث. كنت قد انتهيت من خدمتي العسكرية. قلت لعمك أبو فوزي، والدي الله يرحمه، قلبي عند بهيجة يا أبي.. أهلها وافقوا؛ خذ.. هذا كل ما معي من أجلها. المهم موافقتك. فوافق دونما إبطاء. كنت أخدم عند ضابط ابن حلال. الدنيا في نظره لا تساوي الفرنك المصدي. كان يفرصني. يقول لي: دبر حالك يا فوزي. اشتغل، وعبِّ كيسك. ومحسوبك فوزي ابن تعب، روحي معلقة بالتعب. شرّقت في المدينة وغرّبت. جمعت الكثير. صار عندي مال يحسب بالآلاف. وضعته عند معلمتي زوجة الضابط. كانت هي ايضاً بنت حلال. كنت خدوماً لها. صحيح أنها كانت تحبّ واحداً غير معلمي؛ لكن ما خصني؛ فمعاملتها لي ممتازة. كانت تعطيني مكاتيب وهدايا لحبيبها، فأوصلها دون أن أقول حرفاً. كنت دائماً أحسب نفسي في مهمة سرية؛ وقد عاهدت ربي أن لا أنقل كلمة تغضب معلمي أو معلمتي. كنت أرى بعيني وأغضُّ؛ فمعلمي ما كان خالي الطرف ايضاً. كانت تتردد عليه؛ بنت مثل فلقة التفاح. كنت أراه وهو يعطيها الكثير. المهم، بعد أن وافق الوالد ، أخذت بهيجة. وصار لي ولها عرس لم تحلم به الضيعة من قبل. كان لبهيجة فم يأكل ولا يحكي. بنت بلا طلبات بلا شروط. فقط قالت لي: خذني إلى المدينة، يا فوزي، فوافقتها دون مواربة. حاولتُ في البداية أن أحببها بالضيعة فحكيت لها عن بشاعة المدينة، لكنها لم تقتنع. قالت لي أنت على قدِّ حالك يا فوزي، وابن المختار عينه عليَّ؛ إذا ما بقينا في الضيعة سيأخذني غصباً عنك وعني. المدينة كبيرة وواسعة، وإذا ما طلبني ابن المختار لن يعثر عليَّ. خذني قبل أن أخسرك وتخسرني. وفكرت بالأمر كثيراً، فعلاً ابن المختار جمال، وطول، ومال، وقدرة. قلت: امش يا ولد، يا فوزي، خذ بهيجة، ومعلمك في المدينة يدبر حالك. وذهبنا. كان مشهد وداع أمي مؤلماً. بكت المخلوقة كأنها تودّع الدنيا. وأوجعتني بقولها [يا ريت ما تزوجت]، ورأيت دموعها تسحّ!!

وصلنا إلى المدينة، وأخذنا غرفة صغيرة، وعشت مع بهيجة أياماً حلوة. اشتغلتُ من أجل سعادتها، عرّفتُها بأمكنة كثيرة، وجعلتها ترى ما كانت تحلم به، ففرحت بهيجة كثيراً لكأن المدينة هي سعادة الدنيا كلّها؛ وما مضت سنة حتى رزقنا بدلال، بنت حلوة مثل ليرة الفضة. صارت سلوتنا ولعبتنا في الليل والنهار. بهيجة طار عقلها بها، فشعرتُ بأن الحياة راقت لها وزهت لكن بهيجة أخذت تتغير. صارت تنفر مني وتبتعد. تدقق في كلِّ شيء. تسأل أسئلة كاوية؛ ما كنتُ أسمعها من قبل. تسألني لماذا أتمطق كثيراً حين آكل، ولماذا لا أمشط شعري، وأقص أظافري، وكيف لا

أفرشي أسناني كل ساعة، ولا أحلق ذقني يومياً، وحرمتنا من أكل البصل والثوم والمكدوس.. وأشياء كثيرة أيضاً. صارت نكدة وصعبة. تعبس في النهار، وتهجر في الليل. صرتُ أطلبها وأتودّد إليها

بالرجاء، فلا تستجيب لي ، لكأنها ليست بهيجة التي كانت تحسبني مخلوقاً هبط عليها من السماء. ومضتْ في دلالها وصدودها، ومضيتُ في صبري عليها وانكساري لها. فقد هجرت أهلي من أجلها. لكن ظنوني اتسعت بعدما وجدت، في أثناء غيابها، صورةً لشاب حلو تحت مخدتها. ففار دمي، وهاجت روحي. وحرت بأمري، ورحت افكر. كل شيء.. إلا هذا يا بهيجة!! ووصلت إلى نتيجة بأن بهيجة لا تحبُّ آخر وأنا موجود. كنتُ واثقاً منها ومطمئناً إليها على الرغم من قسوتها معي. أقنعتُ نفسي بأن الصورة لمطرب أو فنان. وعلى مهل نسيت الأمر فعلاً. لكن بهيجة صارت تلبس وتتحلى أكثر من قبل، وتخرج كثيراً دون علمي وتتأخر، فأقول لنفسي: حقها. قعدة البيت تخنق. كنت أبعد نفسي عن الشك بها، لكن بهيجة غابت فجأة ولم تعد. طق عقلي، ولم اصدق. انتظرت عودتها وقتاً طويلاً، لكن دون جدوى. صرت وحيداً مع دلال الصغيرة، فمضيت أسأل عنها كل معارفي ومعارفها، وما من نتيجة. ظلت بهيجة موغلة في الغياب وظلت البنت دلال تبكي فأبكي معها؛ تبكي طويلاً دون أن تقبل مني أي طعام أو شراب، وحين يهدّها البكاء تنام. مرت ايام عديدة وأنا أنتظر بهيجة، لكنها لم تعد. شعرت بأن بهيجة هي الدنيا، فغيابها غيابٌ للدنيا. صرت مثل المجنون بعدما حيّرتني البنت الصغيرة التي تطلب أمَّها؛ وأمُّها بعيدة نفور كطيور الحمام. وراحت البنت تذبل وتضعف بين يديّ. قلت يا فوزي خذها لأم عباس، جارتنا، لعل وعسى، لكن أمَّ عباس رفضتها بلطف ولين؛ معها حق. عندها ثمانية أولاد، وحالتها من ويل إلى ويل. وشاورت معلمي ومعلمتي، ولم أجد عندهما نتيجة، فأخذتُ البنت إلى ملجأ الأيتام. ضربت الجرس، ودخلت. قلتُ لهم، أرجوكم، هذه البنت لي، اسمها دلال، أمها ماتت، ربّوها قبل أن تموت هي أيضاً، فأخذوها ومضيتُ، قبّلتُ البنت، ومضيت!!

عدتُ إلى غرفتي مثل الطير الجريح. غرقت في البكاء واللطم ساعات ثم نمت؛ وما إن استيقظت حتى جمعت كلَّ أثر لبهيجة وحرقته، ثم جمعتُ ثياب البنت دلال، ووضعتها في كيس وأخذتها إلى الملجأ. أعطيتُ الكيس للحارس، وخرجت. خفت أن تبرد البنت في الليل. وعدت. ضاقت الدنيا عليَّ؛ صارت خطّاً مستقيماً ما بين الملجأ والمقهى. كنت وكلما فكرت بحالي لا أجد نفسي إلا في المقهى بين الناس. ضجيج المقهى، وصياح الناس، وأصوات المنادين على البضائع.. كانت تبدد وحدتي وأفكاري، فأواري همومي للحظات.

ولم أطق الحياة. كل الشوارع والدروب، والأمكنة التي أجول فيها.. تذكّرني ببهيجة، وبهيجة سادرة في الغياب. وكل الأطفال يذكرونني بدلال. تمنيت لو أنني أنتهي، فأرتاح من كل هذا العذاب. فكرّتُ بأن أذهب إلى أمي، واسألها عن حلّ. خفتُ شماتتها بي، فقولتها [يا ريت ما تزوجت] ترنّ في قلبي كالجرس. وقررتُ السفر بعيداً. أردتُ أن

أبتعد عن الهواء الذي أشمُّ فيه رائحة بهيجة، وعن البيوت التي تسمعني بكاء دلال. وحزمت أمري فعلاً. ودّعت البنت دلال، وتركت لها قرشين عند مديرة الملجأ، ومضيت إلى بيت معلمتي، وضعتُ كل اثاث غرفتي تحت الدرج، وسيّجت عليه بسلك معدني كما أشارت عليَّ. ولم أدر كم مرة ضبطت نفسي وأنا أمام مرآة الخزانة التي كانت بهيجة تمشط شعرها قبالتها.. ألمّسُ عليها كأنني أُلمّسُ على روحي. ومضيتُ. تعثرتُ كثيراً في سفري. ونفرت من أشغال كثيرة. ومرت السنوات بطيئة حارقة، والشوق يلذعني. شعرت بأنني أذوب رويداً رويداً، حتى صرتُ مخلوقاً آخر تماماً بعدما زادت أحزاني وتكاثرت عليَّ. حاولت وكلما لاح طيف بهيجة لي أن أعطبها بخمس ست سيكارات، ولم أفلح، ظلّ طيفها رفيقاً لي كأنفاسي. ومع ذلك جمعت من المال الكثير. كنت أرسل قسماً منه إلى الملجأ من أجل دلال. كما أرسل إليها صوري لتظل على معرفة بي. حتى إذا ما رأتني ترتمي في صدري منادية أبي.. أبي. كتبت لها الكثير، وصبّرتها على الحياة، وقلت لها إنني قادم لكي اسعدها، وأعوضها عن سنوات الحرمان بكل ما تحب وتشتهي. لكنني تأخرت عنها كثيراً. كنت، وكلما هممتُ بالعودة، تحدثُ لي مشكلة تحول دون عودتي. وهكذا مرت السنوات، وكبرت دلال.

وحين عدت، جلبتُ لها المال الوفير، والهدايا الكثيرة؛ حتى مديرة الملجأ، ومعلمتي لم أنسهما من الهدايا. كنت أُمني النفس أن يكرمني الله بعودة بهيجة لتعود الحياة وتجمعنا مرة ثانية، سأنسى كلَّ ما فعلته، سأقنع نفسي بأنها لم تغب لحظة واحدة. لكن ما حدث كان مؤلماً حقاً!! فما أن وصلت حتى ذهبتُ إلى الملجأ. ضربتُ الجرس، ودخلتُ. سألت عن دلال فقالوا لي: خرجت منذ حوالي سنة، ولم تعد!! كانوا حزانى فعلاً، ولم أسمع منهم غير هذا، لأنني غبت عن الوعي ساعة أو أكثر، يوماً أو أكثر، الله أعلم. وعرفت فيما بعد أن إدارة الملجأ بحثت عنها طويلاً، ولكن دون جدوى. وهكذا صار مصير البنت كمصير أمها، وكأنه كان ينقصني أن أفقد دلال أيضاً. وهمتُ على وجهي. فقد فقدتُ آخر ما تبقى.. وأخذت صورها الجماعية مع رفيقاتها، ورحت أبحث عنها في شوارع المدينة وحاراتها. ولم ألتق بها، وبتُّ أسمع بأذني الناس وهم يقولون عني: مجنون! ولم أحفل بهذا، فقد كان أملي كبيراً بأنني سأعثر على دلال، فهي لا شك ستعرفني من أول مواجهة، وأنني سأعرفها أيضاً. سأشمُّ رائحتها من على بعد. فقط أحتاج إلى أن ألتقيها في شارع واحد، أو حارة واحدة حتى أعرفها، ولكن دون نتيجة، انبرت قدماي، ونحل جسدي، وانحنت قامتي، وشحَّ نظري. صرتُ شبحاً أو أكاد، ولم تعد لا بهيجة ولا دلال. ولم أيأس. ذهبت إلى أمانة السجل المدني. وبحثتُ عن اسمها، فلعلها تزوجت وذكرت عنوانها. بحثت طويلاً وبمساعدة أولاد الحلال، ومن دون فائدة. كنتُ وكلما رأيتُ اسم دلال يلهف قلبي ويتراجف ثم يغصّ. وسألت عنها في المخافر، والمشافي، وسجن النساء، وما من شيء. طوّفت في الكراجات، وعيادات الأطباء، ومكاتب المحامين، مررت بالمعامل الصغيرة والكبيرة، ولم أجدها. صغرت الدنيا في عيني فحزنت، وكبرت عليها فضاعتْ. عدت إلى الملجأ وسألت المديرة إن كانت البنت قد انتقلت إلى ملجأ آخر، فنفت.. لأن المعلومات مشتركة ما بين الملاجئ، وأنها شخصياً، سألت رفيقاتها عنها، ولم تصل إلى نتيجة، فقد كانت علاقات دلال بهن غامضة بعدما كبرت ونهد صدرها فجأة وقبل الأوان!! ولم يبق لي سوى صور دلال، وصورة من صور بهيجة.. هاهي"!!.

..ونثرها أمامي، وصمت منطفئاً فوق المقعد الخشبي الطويل كقنفذ. هززته فما عبأ بي. خفتُ أن يكون قد أسلم الروح، فهمد.. لذلك هززته مرة ثانية، ولم يستجب لي. فحرت بأمري، وجلت بنظري فيما حولي، ففوجئت بصديقتي فريال تجلس إلى جواري متواريةً في العتمة الفضية التي لفّت الحديقة. لا بدّ أنها قد دخلت ولم أشعر بها، فراحت تستمع إلى حديث الرجل الحزين، ندهتها بصوتٍ عالٍ، وقد رأيتها باكية ترتعش وتتنهد متأثرة بما قال فنظرت إليَّ. لحظتئذٍ، انتبه الرجل. رفع رأسه ، ونظر إلينا. ودونما توقع ابتسم ابتسامة صغيرة، فلمع وجهه وأضاء. نهض، فنهضنا. وخطا وهو يدفن صور ابنته وزوجته في صدره، ثم أمرنا بحزم أن نذهب، فالدنيا برد بلا أمان. فاستجبنا له ببطءٍ شديدٍ.. حين ابتعد. رمينا له نظرة وتلويحة يدين، ومضينا تحت مطر رهيف خدر، راح يشتدُّ بوقع غريب!!

❑❑❑

- طقوس التعرّي -

قـصة: أنيـس إبـراهيم

هي الكأس السابعة، أو السابعة عشرة لم أعد أدري، الكأس التي معها يعود الصفاء إلى رأسي، أو يغور العكر. " من يسكر لا يعدّ الأقداح ". أنا أعدّها ومع ذلك أسكر.

الليلة الأولى من تموز، في مثل هذه الليلة ولدتني أمي، ولدتني أغبش كليالي تموز، والسرّ كلّ السرّ أنها ولدتني في الليل و ليس في النهار، فكان عمري أدكن كالليل، ولكن بغير نجوم.

الليلة الأولى من تموز هي الليلة التي تكرّرت سبعين مرّة في عمري، وأقسم أنني في هذه الليلة المباركة سأبدأ أشرب سبعين كأساً متواليات، ولو استمرّ الأمر ثلاث ليالٍ بنهاراتها، لأني موقن بأن هذا – وحده – طريق الخلود.

الكأس السابعة، أو السابعة عشرة لم أعد أدري، يا ربّ العزّة متى تأتي السبعون؟! لا شك هي آتية في الأسبوع السابع من تموز أي أنها في الأسبوع السابع من الشهر السابع من سنة ينسلخ فيها العدد السابع عشر مرّات ثمّ يستوي على عرش عمري، هذا العمر المبارك الذي يدخل القمر – معه – في البرج السابع مترافقاً مع زحل أو – ربّما – تأتي في ساعة تكون ساعة الخلاص.

الليلة لن تكون بغير طقوس، ما أظنّ قدّيساً يدخل ملكوت السموات إلا عارياً، صحيح أنني لست قدّيساً، ومع ذلك فسوف أمارس طقوس التعرّي، قذفت بي السماء من رحم أمي عارياً، وسوف أعود إلى السماء عارياً متجرّدا من متاع هذه الدنيا، لأنها ساقطة وسافلة وملعونة فيها يصلب الربّ كل يوم خمس مرات، أو خمساً وخمسين، أو مئة وخمساً، وفي ظنّي أنه لا يبارح الصليب حتى صار الصليب رباً أو الربّ صليباً، أو أنه صار بيرقاً، ولسوف يبقى حتى يوم القيامة.

إذن وبعد أن عقدت العزم على أن أحيي الليلة، أو ثلاث ليالٍ بنهاراتها، أو سبعاً، أو زد عليها، أو أنقص منها، ما دمت عقدت العزم فالليلة – ولأنها الأولى من تموز – سوف أمارس طقوس التعرّي.

المكان هو المقبرة، والزمان منتصف الليلة الأولى من تموز، هذه البلدة ملعونة ومن فيها، أمواتها أحياء، وأحياؤها أموات، أحسّ بأن القبور تتململ وربمّا تزقو من حولي، و لعلّها تتزاحم كي تحكم الطوق دوني، وقد تتعرى هي أيضاً وتشاركني الرّقص فالمشهد قد أثارها وحرّك الشهوة النائمة فيها، فيما البلدة قد انطفأت عيونها، أو أنها تنبش في العتمة عن رذيلة أو فضيحة، أو أنها تحوك دسائس كي تنشرها على صفحة الأفق الشرقي أوّل الفجر.

بلدة تتكاثر فيها الحرباوات علناً وتحت ضوء الشّمس، وتقّرب فيها القرابين حتى أن واحدها يتقرّب إلى الله بأخيه أو أخته أو أمه لا فرق، المهمّ أن يتبوّأ سدرة المنتهى ولو بنعل ملطخة بالدم.

السرّ كلّ السرّ أنها ولدتني في الليل وليس في النهار، لذا قدّر عليّ أن أرعى جواميس البلدة ردحاً من الزمن، والجاموس أسود كالليل والله قدّر لكل امرئ قدره، فلو أنني ولدت في النهار لكنت رعيت أغناماً بلقاً كتلك التي رعاها سيدّنا يعقوب، أنا أعرف أن أمه ولدته أول الفجر فكانت أغنامه رقطاء بين الأبيض والأسود، ولقد غلّت له رزقاً كثيراً.

الليلة غبشاء، والجواميس غبش، وكذلك عمري. صحيح أن الجاموس أحرث للأرض، وأقوى للجرّ، وأصبر على النطاح، والحمد لمن لا يجاوزه الحمد كذلك كنت أنا. قلت ردحاً من الزمن، الحقيقة هي السبعة السابعة في جدول الحساب، وكانت غلّتها أن امتلكت سبع جاموسات حلوبات حارثات صابرات على النطاح. وقال سيدّ مدين: " إني أنكحك إحدى ابنتيّ على أن تؤجرني ثماني حجج.." تمنيّت في سرّي لو أنها سبع حجج على عدّ الليالي وليس النهارات، لكنّ سيدّ مدين ولد في النهار بغير شك – لذا فقد اقتنى أجيراً.

وكان ما كان. عوّدتني الجواميس أن الأنثى تلقح كلّ عام مرّة، وأن الأرض تحرث كلّ عام مرّة، ما تكاد الجاموسة تشيل ذنبها حتى يأتيها الفحل وما يأتي الشهر التاسع حتى تتئم، ومن كلّ سبع توائم كان لي جاموسة واحدة حتى عددت سبع جاموسات، وصارت بنات القرية ترمقنني بشيء من الوداعة، أو شيء حسبته الحبّ.

ملعونة هذه البلدة ومن فيها، صارت الأنثى تتشّهى التلقيح بين المرّة والمرّة مرة، و صارت الأرض تخصب حتى تقيء ما في جوفها، والحقيقة إن ربّ الأرض قال لها: أفرزي نتناً وقيحاً، فكانت الفطريّات، والمحل، والليرة التي لا تساوي شيئاً.

سيدّ مدين كان زوجني ابنته على سبع، والمصيبة أنها كانت شقراء بلون القمح، كانت ضفائرها سنبلات، وكان خداها بلون القمح، او بلون التراب. خدّوج بدأت تبرم بالجواميس وتمقتها، فقد فطرت على غير عاداتها، وما اعترفت – يوماً – بأصالتها أو سبقها، وبدأت خدّوج تبرم بكلّ ما هو أغبش، بي، وبالجواميس، ولا عجب، فأمها تؤكد أنها ولدتها في رابعة النهار.

تشيل الجاموسة ذنبها كلّ عام مرة، أما خدّوج ففي كلّ ساعة مرتين مرّة ساعة تضاجع نفسها بنفسها، ومرة ساعة توزع الاشتهاء.

كنت غللت سبع بنات لسن بلون الجواميس، ولا بأشكال الجواميس لقد جئن إلى هذه الدنيا، إليّ، بأكفال ولكن من غير أذناب.

أكاد أقسم بالجاموس الأكبر – ولكن من غير خطيئة – الجاموس الذي تتربع الأرض فوق قرنه العظيم على أن هذه البلدة ملعونة ومن فيها فلا قدّ يسوها قدّيسون، ولا زناتها زناة .

أن أطلب أمراً من اللواتي هنّ بعرف السجل المدنّي بناتي يمددن ألسنتهنّ ويهزأن بي، يحتقرنني ويقلن بأنني نشأت على أخلاق الجواميس وعاداتها، و بأنني لا أصلح للحياة. حمداً للذي لا يجاوزه الحمد، و حمداً للسبعين وللجواميس، فالجاموس يبرأ من ابنته متى صارت على شاكلة أمها. وأجمل الصبر صبرك على ما تكره.

أيتها السيدات اللواتي طلعن على هذه الدنيا بأكفال ولكن من غير أذناب أيها السادة الذين لم يتقنوا صحبة الجواميس فلم يتعلموا كيف يدارون وقاحاتهم أيها السيدات والسادة أنتم لا تعرفون طقوس التعرّي.

لعلّ المسألة ابتدأت أوّل زمن التبرّج، حين صارت خدّوج تشيل ذنبها مع كلّ هبّة ريح، لا فرق، إن كانت رياح الخماسين الحارة، أو الريح الشمالية في أول زمن التبرّج الذي لا زمن له، عندما راحت توزّع الشهوات للغادي والصادي، وتصطنع اللباقات واللياقات، عندما صارت تبرز شفتها السفلى، وتنعس بعينيها، وتغنج وتتصابى، وتربأ بنفسها وبأصلها وببناتها عن الحرث والزرع والجواميس والحصاد، لقد وقفت خدّوج نفسها للعلاقات الخارجية، فصارت تغدو وتروح بشغل أو غير شغل، وصرنا – بحمد الله – مرموقين ومعروفين ومشهورين لنا معارف وعلائق وصداقات وقرابات لا يدري الله الأكبر من أين ولا كيف تمّت؟ وصار البيت مضافة ، فيه تولم الولائم وتقام العزائم ، بابه مشرع كصدر خدّوج وساقيها، أمام علية القوم و أسافلهم وبنعمة خدّوج صرنا بصاقاً حتى في أفواه أولئك الذين يشبهون المزابل.

أياماً. ليالي. سنوات. رحت أحرن كالجاموس، احرن وأنطح وأرفس حتى تكسّر قرناي، وشجّ رأسي، وشوّه وجهي، وتقطعت أوصالي، وصرت الذي يلبط النعمة، ويقطع الرزق، ويدفع بالبنات إلى الجوع والعري، فماذا لديّ للعيد أو للعرس أو للتهنئة أو للزيارة؟!.

ولماذا لا أكون كفلان؟ وليس بيتنا كالبيوت؟ وجاهنا كالجاه؟ ولماذا لا أعرف كيف أعيش، ولا أترك الناس يعيشون؟.

رويداً. رويداً انفلت الحبل وألقي على الغارب، وفكرت: أرض الله واسعة، " وهو الذي يرزق الدود في الحجر الجلمود ". غير أن هذه لم تنفع، فأنا الذي أتيت بهن إلى هذه الدنيا، وأنا مسؤول عنهن. وفهمت أنني ضرورة للبيت، ضرورة لا بدّ منها، فقد صرت بنعمة خدّوج سترة ولو أنها تكشف أكثر مما تغطي، ولكنها على الأقلّ سترة.

من على أطراف الموائد رحت ألتقط الفتات، ومن بقايا الكؤوس في الليالي الباردات رحت أتلمّظ برشفة عرق، وليلةً فليلةً رحت أعتاد الجلوس على الموائد، و أتقن عبارات المجاملة،والهزء، والسخرية والفحش، وأعرف كيف تقرع الكؤوس وترفع الأنخاب، وصارت تطيب بي السهرات أكثر فأكثر، لكنّما سرعان ما رأسي يدور وسرعان ما أهذي وأهذر، وسرعان ما أتكوّم في زاوية مهملة كمعطف مدعوك، و أمام عينيّ المغبشتين يحدث ما لا يحدث في مقاصير ألف ليلة وليلة.

في صباحات قليلة يعود إليّ الصفاء، فأصغر أمام نفسي وأتضاءل وأبكي، و لا ألبث أن أثور بأية بادرة مهما صغرت، فتعاودني روح الجواميس فأرفس وألبط و أهتاج، وما ألبث أن أخرج من المعركة – أمام أعين الجيران – سكيراً وسافلاً وقليل أصل، أخرج وأنا الذي سمح، أنا الذي فتح الباب، أنا الذي يعيش عالة على امرأته وبناته ، فأنكفئ لاعنا نفسي وعمري، وهذه البلدة ومن فيها، فلا قدّ يسوها قدّيسون، ولا زناتها زناة.

تناقصت الجواميس واحداً واحداً وواحدة واحدة، وبقيت الأرض بغير حرث ولا زرع، ويوم أولمت العجل الوحيد الباقي بكيت كما لم يبكِ أب فجع بابنه الوحيد، وقهقهات خدّوج تخترق أذنيّ كالمسامير. عرفت أن عمري انتهى، وأن طعم الحياة مرّ، وشيئاً فشيئاً صارت الأرض – قطعة قطعة وشجرة شجرة – في حوزة من يسمرون على المسفوح من دمها.

وشيئاً فشيئاً ما عادت تلوكنا الألسن كأنما صرنا مزبلة تراكمت، فتفسّخت فعافها الناس.

هي ذي السنون العجاف تطلّ برأسها، فالأجساد فقدت رواءها وأحابيل الغواية تقطّعت أو كادت، وصارت تمرّ المساءات ننتظر زائراً فلا يزور، وعلام يزور؟ فلا عجل يولم، ولا أرض تباع، ولا جسد يغوي، والبنات تباعدت بهنّ السبل، وخدّوج تشدّ على بطنها وتبصق في وجهي كلّ صباح وتخرج.

أيتها السيدات اللواتي بأكفال من غير أذناب، أيها السادة العراة من غير طقوس. من أجل الله والجواميس وأجلي تعلّموا كيف تمارس طقوس التعرّي.

إنها الكأس السابعة، او السابعة عشرة، أو السبعون ما أحد يدري، وها أنا عارٍ كما ولدتني أمي، ولسوف أبقى ثلاث ليال بنهاراتها، أو سبعاً، أوسبعين، أو ما يمدّ به العمر. نذراً عليّ وتكفيراً عن استهتاري بعهد الجواميس، فلا زال فيّ بعض القوة ولا زال في الكأس بقيّة، ولا زالت القبور تتابع أروع رقص غجريّ فقد تعرّيت من جلدي، ومن لون عينيّ، وها أنا الآن أنزع آخر قناع عن عقلي.

الكأس تتناقص، والرقص يتوانى، ومع آخر رشفة أنطفئ أنا والكأس، ونجوم السماء، وتبقى – وحدها – شواهد القبور.

❑❑❑

<< بـــــقـايــــا ورود >>

قـــصة : مـــاري رشـــــو

لم يكن جديداً ما قام به هذا الصباح. أرسل كعادته تنهيدة لا تخلو من الحزم بغية جلب الصمت. ألقى رأسه المزحوم على المسند تاركاً للسائق فرص التكيف بالسرعة مادام قد اعتاد الوصول في الوقت المناسب. مستسلماً لأموره، يصنّف الساعات، يوظف الأفكار. يرتب عمليات تعود بالفائدة المرجوة. مطلقاً العنان لعمليات الذهن الصعبة. يجمع. يطرح. يضرب. تململ. عليه الاهتمام بأشياء مختلفة. غرق في استرجاع قصير يحمل نشوة النجاح. شعر بالخصوصية والتميز.

مازال الوقت باكراً. أرسل نظره عبر السهول الممتدة. لم يشأ التعليق حول تفتح بعض الزهور التي جلبت البهجة لعينيه. تنبه لسرعة السيارة. قطبّ. كرّر تنهيدته. أسند رأسه حاسباً المسافة والزمن. فكر بالسائق الذي يسترق النظر إليه من أكثر من مرآة. استطاع قراءة أفكاره. لماذا لم يتزوج سيّده؟ أو لمن سيترك ثروته؟ أسئلة أجابه عليها منذ اليوم الأول بطريقة ألغت جميع الأسئلة اللاحقة.

لعن ذاكرته وأفكاره المتزاحمة. قرر الاستكانة مرسلاً بصره عبر السهول الممتدة مستسلماً للصمت والهدوء.

تلتقط عيناه الصور المتفرقة. لم يستغرب عودة البهجة إليه. حالة تتناوب بين الفينة والفينة. يغادرها دائماً دون أسف. يشعر أحياناً بالامتلاء. تموت الرغبات في نفسه. يُرجع ما به إلى سنوات عمره المليئة بالمغامرات ولا يستغرب مواقفه أمام الذكريات الي تعبر ببرود، أو دون لمسة ألم أو فرح أو كليهما.

أصابته الدهشة فجأة. بدا رأسه منحنياً نحو الأمام. إذ لاحت لعينيه وفي ابعد نقطة مجموعة ورود متحركة. تململ. رفع رأسه ومال ثانية. مسح عينيه. حسب المسافة والزمن. تمتمم بحروف تأمر بالإبطاء. كرّر أوامر التروي متمسكاً بالمشهد المنبثق. انفرجت أساريره وقد توضحت الصورة. كانت صبية ربيعية الألوان. تمشي بخيلاء. تتحرك بثقة. تحول كل ما يراه وما يقع تحت بصره وعلى امتداد لا متناه إلى لوحة يلحظها لأول مرّة، وتخلق في نفسه مشاعر غريبة. تشبه الحنين إلى مرابع الطفولة والصبا والجمال.

سأل بطريقة لا تخلو من الذكاء قائلاً:

– ما اسم هذه المنطقة؟

ردد السائق ببساطة:

– النزهة.

تظاهر بالمزاح. قال:

– هذه فتاة تقوم بنزهة!

أجاب السائق بهدوء:

– بل تنتظر واسطة ما تقلها نحو المدينة!

خطف نظرة سريعة فيما حوله. راقت له الفكرة. هو سيشير والصبية ستلبي. تنهي انتظارها الممل، تهرب من عالم يضج بالقلق والحاجة ، تهرع إليه ممتنة، تلمّس مقعده الوثير فجأة. ابتهج. اللوحة تكبر. أحلامه تكبر. تذكر فتيات تهافتن على صحبته. لم تحرك الذكرى مشاعره. مهمّ أن تفتقد الصبية قربه. تذكر منطقة المرائب وصوراً شتى لحافلات تزدحم بأجساد متراصّة وكم فكر بهم حين تتقيؤهم الحافلة إذ تتقيأ معهم الروائح والأنفاس وكم كان يستغرب في كل مرّة من كمّ لا يحصى إذ يهيأ للمشاهد أنهم في تدفق لن ينتهي.

تقترب الصبية منه مسرعة. إنه يستشف تقاطيع الوجه المؤطر بسبائك متماوجة. يمعن في التفاصيل. يغوص في اللفتة والحركات، خفق قلبه. مدّ نصف جسده. أخرج ذراعه. تلقى نسمة. عانقه الفرح. الصباح جميل. الأمور رائعة. موعد يبعث في أوصاله الشوق. إنه يشرع بعمل نكهته مميزة. سيعبق كل شيء برائحة الورود. بجمال الربيع. بنضارة الحياة.

فاجأه السائق قائلاً:

- سوف نتأخر !

تجاهل النصيحة. نصب عينيه حلم يهيؤه لحاضر تعجز عمليات الذهن الذكية عن استحضاره. كان هادئاً معجباً بنفسه. أشار بالصمت. ستدخل الصبية عالمه. ستكون صحبتها عملاً يضفي على الأصباح الآتية الرونق والتجديد.

سمع السائق يردد:

- تأخرنا !.

أجاب بإشارة تأفف من يده. عاد السائق للتساؤل بطريقة جادة قائلاً:

- والمراجعون!

ردد:

- فلينتظروا!

كانت المسافة تتضاءل. وكان يكتشف بعض الأمور، كجمال الصبية. أنوثتها. لاحظ ثوبها الفضفاض الذي يخفي الجسد المتناسق. شعر بحيوية. تحفزّ. عانق المقعد الأمامي. اقترب. اقتربت. أشار على السائق بالتوقف.

توقفت السيارة. توقف الزمن. لم يقل كلمة.عيناها تتخطيان وجوده. تراقبان خط السير العام بلهفة استطاع تفسير تجاهلها بدلال زادها جمالاً. أنها تنتظر المزيد. تنتظر التكرار. أعماقه تفرح. يتذكر ما كتبه الشعراء. البحر الأزرق. المرج الأخضر. يقطع المسافات. يعبر الأماسي والأصباح. يستعيد أيام الطفولة. قصص الأحلام. ما تعنيه مواسم الزرع والحصاد، وبيادر القمح والعصافير ويربط الجمال بوجه أطلّ على حياته. وجه يمعن في الدلال، في التجاهل. يزيده جرأة، يملؤه رغبة. يلغي أمامه التفاصيل والمقدمات. إنه وجه لوجه أمام الحياة. كل الأمور جميلة. كل الأمور رائعة. هذا صباح خصب وسخي. يحمل الاستعاضة والأمل. ينبئ بقدوم مختلف. ها هو يلحظ الصبية وهي تسترق منه النظر. يقفز قلبه. يقرر في اللحظة التي شحن كيانه بكل ما في نفسه من رغبات كان يدير مقبض الباب على عجل. يفسح مكاناً. ينظر إلى الصبية التي اصبحت بموازاته. يبتسم لها. يدعوها. يشدد على الدعوة واثقاً من قرارها الذي تنتظر تحقيقه بفارغ الصبر.

أجفل فجأة. كانت حركتها وصوت الباب الذي صفق في وجهه سافراً يسقطانه عبر اللحظات القادمة في ذهول. أحلام تغيب. أحلام تتناءى. كانت عيناه تشيعّان الأمل بذهول. تشيّعان الربيع. تلتقطان بخيبة صورة الحافلة التي توقفت على عجل وبقايا ورود لثوب يغيب.

رمى رأسه على المقعد. بين عينيه صورة الصبية وصورة الحافلة الجميلة التي ضمتها وعادت ثانية للهدير.

❑❑❑

<< الـعُـــنــف >>

قـصة: نـــعيم عَـــزّام

توقف السهارى عن قشر الفواكه و التفتوا إلى الجدة المنتصبة في باب الغرفة، وهي تهتف لحفيدتها في جذل وحبور: تعالي يا حبيبتي وانظري ماذا جلبت لك، فتزحلقت الأنظار على الوجه الضاحك إلى أن تعلقت على عصفورة تصفق بجناح على ظاهر يد السيدة و بآخر على صدرها.

وقفت الطفلة ذاهلة مترددة.. ربما كانت لا تزال نهباً للمفاجأة.. لعلها كانت تتساءل إن كانت هناك متعة ما في معاشرة هذا الطائر الأبرش الصغير.. بل ربما لم تكن راغبة في أعماقها بعلاقة من طرف واحد مع كائن لا يظهر وداً وألفة. ولا ينفك يضرب بجناحه على غير هدى معرباً عن نفوره من الطريقة التي استقبل بها، ورفضه لأي تطبيع في العلاقات قائم على سياسة الأمر الواقع.

أثناء ذلك راحت الجدة التي تكاد تطير من الفرح، تروي بالتفصيل كيف عبر الطائر فجأة إلى المطبخ المقابل، وكيف تركت كل شيء وراحت تلاحقه إلى أن تمكنت منه.. ثم التفتت إلى الصغيرة الحائرة تستحثها على الاقتراب منها إلى أن غيرت رأيها وتقدمت الهوينى راغبة راهبة، ساهمة واجمة، ثم مدت إلى العصفورة يداً راعشة واجفة، مقدمة محجمة.. وراحت الجدة تحاول أن تصر أصابع الطفلة على قدمي العصفورة، فما أن صفقت بجناحيها فجأة، حتى تراخت الأصابع الصغيرة وأفلتت العصفورة، وراحت تحوم في فضاء الغرفة بينما أجهشت الطفلة بالبكاء.

عشرة أشخاص، بينهم العجوز والكهل والشاب والفتاة، هبوا لملاحقة الطريدة، وأرسلوا وراءها عشرين ذراعاً، وعشرين كفاً ما زال بعضها ينعقد على سكاكين الفواكه التي غفل أصحابها تحت ضغط المفاجأة عن وضعها في الصحون، وعشرة أفواه تزعق وتصرخ: من هنا.. من هناك.. امسك بها يا فلان.. لمستها.. أفلتت... قبضت عليها.. هربت..

لقد هيأت هذه اللعبة غير المنتظرة إحدى الفرص النادرة ليقوم الكبار بحركات بهلوانية بل وصبيانية مثيرة للضحك، ربما كانت إرادة التحرر من زيف المراسيم والمظاهر، ربما أفلتت من عقالها دوافع طفولية جرى قمعها بألف طريقة و طريقة..

وبغية الوصول إلى تحديد دقيق لموازين القوى،ينبغي الإشارة أيضاً إلى أن الصراع جرى في ظروف لا يمكن الاستهانة بتأثيرها في مجريات الأمور. فعلى شاشة التلفاز تندلع مواجهة في فلم أمريكي يدوي فيها الرصاص والانفجارات من عشرات المسدسات والبنادق الرشاشة والقنابل اليدوية.

الباب الخارجي موصود. العصفورة لا تستطيع المناورة إلا في الثلث العلوي من فضاء المكان حيث لا تطالها الأيدي. كان يمكنها إيجاد موطئ قدم في إحدى الزوايا العالية وتأخذ قسطاً من الراحة يهيئ لها مزيداً من المقاومة، لكنها لم تفعل، يبدو أن الرعب سلبها كل إمكانية للمحاكمة.أُنهكت الطريدة، كلّ جناحاها، تضاءلت حركتها، فاستسلمت إلى أقرب المهاجمين الذي لم يكتم فرحته، بل أعلن فوزه بالهدف على رؤوس الأشهاد، وأقبل به إلى الصغيرة التي سجلت تعابير وجهها كل احداث الصراع المرير.

ثم حظي بإجماع الحضور، اقتراح بربط العصفورة بشريط متين يمنعها من الفرار مجدداً، ويجعل طرفه بيد الطفلة التي لم تصحُ من ذهولها بعد.

وقنعت الطفلة بما تحقق لها. ورغبت عن كل ما يحيط بها، واستولت اللعبة على لبها ومشاعرها. وبين الفينة والفينة تهز الشريط فتفوز بحركات شحيحة ضعيفة أخذت تزداد وتقوى وتتمايز كلما استردت العصفورة نفساً من أنفاسها.

ولما تراءى لهم أن الرهينة باتت ملك اليمين، لم يعد مناسباً أن يظلوا رهائن الحبس الطوعي. إذن.. فقد فتح الباب على مصراعيه، وهدأ المقاتلون ، وتوجهوا كل إلى مجلسه، ثم عادوا إلى هوجهم ولغطهم واكل الفاكهة.

ترى من أين جاءت زائرة الظلام هذه، وأي بلاء داهمها وقت الهجوع، فأقض راحتها، وسرق النوم من جفونها؟ قالت ربة البيت: من المؤكد أنها كانت تغفو على غصون دالية العنب التي تظلل فناء الدار، وتفرش ضلوعها ومطارفها للنجوم والأطيار..

قال أحد الزوار شارحاً: إن هذه الطيور الصغيرة تمضي النهار سعياً في مناكبها وراء الرزق الحلال، ثم تأوي إلى الليل لا وداً ولا هوى، مغلقة أفواهها على آخر حبة قمح نعمت بها، مقفلة حناجرها على آخر لحن ترنمت به، مرسلة أجفانها على آخر قبس من نور المساء، فلا همست، ولا نبست، ولا نظرت، ولا فتحت قلبها إلا لأول شعاع تسلل إليها من عيون الصباح..

إذن، فلا بد أن طفيلياً ما يفتقر إلى أبسط قواعد اللطف والكياسة، جعلها تنفر، وتفر مذعورة إلى أقرب بقعة ضوء من صنع الإنسان..

قال رب البيت: في العام الماضي، ضبطنا ثعباناً أرقط على الدالية إياها، فأرسلنا على عجل إلى أمهر صياد في القرية، وسدد إليه أكثر من قذيفة، فسقط العنب ولم يسقط الثعبان..

قال شاب من أفراد العائلة: لقد اعتادت القطة أن تتسلق على الدالية، وتتوارى بين الأغصان والأفنان، وتصطاد العصافير الوافدة.. ثم استطرد مازحاً: فما رأيكم بمضيفة تأكل ضيوفها؟

قال زائر آخر:

لعل نتائج الشهادة الإعدادية هي السبب، فقد أطلقوا بمناسبة نجاح ابن الجيران أربعاً وعشرين طلقة!..

قالت احدى الزائرات:

قد يكمن السر في الجلبة التي احدثها موكب الزفاف! لقد كان موكباً مهيباً من عشرات الآليات المتباينة الأنواع والحجوم والأشكال، يزحف على صدر الشارع الأغبر الأقتر، ويتلوى على منعطفاته المعتمة، متبدياً على شكل تمساح خرافي طوله مئات الأمتار يشخر وينخر ويزمر، بينما أولاده في بطنه وعلى ظهره يتزاعقون وينقرون الدفوف، ويقصفون الطبول، ويطلقون الرصاص بدون سلاح امتثالاً لأوامر الحكومة..

وهنا انطلقت عدة أصوات تقاطع المتحدثه وتتساءل باستغراب، ما الذي تقولين يا زين الملاح!؟ رصاص بلا سلاح!؟ أم تراك تمزحين؟ وتجيب الراوية بدلع وتفاخر من يعرف لوحده سر الأحجية: لقد سمعت أنهم استخدموا جهاز تسجيل لهذه الغاية، ولو لا ذلك لكان العرس "بلاهيبة"!..

علقت زائرة أخرى:

اللهم اجعل أيام الناس أفراحاً، وأبعد عنهم صروف الزمان.. أثناء كل هذا، لم تسترعِ انتباه أحد قطة المنزل، ناطرة على دكة حجرية واطئة في مواجهة الباب المغلق، قائمة على عجزها وذيلها، مغمضة العينين، تبدو للناظر إليها وكأنها تغط في نوم عميق، لولا انها تتوثب بين الفينة والفينة لدى مرور فراشة طائرة تدرك أن لا أمل فيها فتسترخي، أو حشرة راجلة تسارع إلى ابتلاعها وتعود إلى سابق وضعها، تنتظر ما ستسفر عنه الأحداث الصاخبة وراء الباب المغلق. فما أن فتح الباب وتبدى كل شيء لها في منتهى الوضوح، حتى اعتدلت مستنفرة الأحاسيس، مرسلة الأذنين، مصوبة إلى الهدف عينين لامعتين كعدستي مجهر، وراحت تنتظر الفرصة الملائمة لاقتناص وجبة لا أدسم ولا أشهى.

وريثما تحين اللحظة المناسبة، كانت القطة تتابع وضع العصفورة كأمهر راصد الكتروني. كل خفقة جناح، كل اهتزاز لريشة من ريشها أو زغبة من زغبها بسبب مروحة السقف، كل حركة قسرية بسبب خيط الطفلة، كانت تستثير منظومة من الانعكاسات يعجز اللسان عن وصفها. ولكي تتحقق لها رؤية أفضل أخذت تمط جسدها إلى الأعلى بينما يتذبذب رأسها على جذعها مثلما آلة تصوير تلفزيونية غاية في الدقة.

وقد يبدو لها أن لحظة الحسم قد أزفت، فتعتدل على قوائمها متخذة وضعية الهجوم، ثم تجد المعطيات وقد تبدلت، فتعود إلى وضع المترقب دون أن تهمل الأوضاع الأمنية المحيطة، فتراها تستجيب بسرعة أسطورية لأي طارئ، تدفع برأسها إلى اليمين تارة، أو إلى اليسار والخلف تارة أخرى. فقد تبتعد عن موقعها قليلاً في خطوة احترازية، أو قد تقفز في أي اتجاه إذا استشعرت خطراً ما، ولكنها في كل مرة تعود إلى المتراس نفسه، وحالة الاستنفار القصوى نفسها.

كان السهارى قد اندمجوا مجدداً مع أحداث الفلم الأمريكي وكفوا عن الانشغال بموضوع العصفورة، عندما صدم أسماعهم وجفّل قلوبهم صوت حركة غريب رهيب كالذي تحدثه رشقة بَرَد كثيفة خاطفة على زجاج نافذة. ولم يكن هذا سوى صوت مخالب القطة التي انطلقت على مساحة الحصيرة بسرعة الصاروخ ذهاباً إلى العصفورة وإياباً والضحية بين أنيابها. ثم ران على الجميع صمت وسكون يصف بأبلغ من كل كلام، حالة العجز والإحباط والهزيمة التي دفعتهم إليها القطة الشرسة.

إن ما سبق وذكرناه عن مغامرة القطة، لم يكن في الواقع سوى تصور وليس وصفاً دقيقاً لما جرى، صحيح أن الكل سمع، ولكن الصحيح أيضاً أن بعضهم لم ير شيئاً على الإطلاق، أما الآخرون فقد لمحوا القطة بدرجات متفاوتة وهي مندفعة إلى الخارج بعد أن فازت بغنيمتها.

وحدها الطفلة تعرف تفاصيل ما حصل، فراحت تؤشر إلى الباب بإصبع راجفة وعينين دامعتين، وتلجلج بكلمات خفيفة حزينة شاكية: القطة.. خطفت.. العصفورة..

كانت الطفلة هي الأكثر تأثراً بما حدث..حصل الاغتصاب أمام سمعها وبصرها..

فانفلتت شفتاها، واختلج شدقاها، واستجمعت كل قواها لكي تلخص المأساة بثلاث كلمات: القطة.. خطفت.. العصفورة.

وغاض الورد من خديها..

واتسعت حدقتا العينين لتحتويا الموقف الرهيب وغاب الجفنان كلياً لكأنهما قد هاجرا للشهادة على ما جرى..

أما الآخرون فقد خيم عليهم الوجوم وكأنما قد انتابهم إحساس غامض بانعدام الأمن في العالم. وحين استردّوا نشاطهم فيما بعد لمتابعة السهرة بدا واضحاً للجميع أن اجتماعهم قد فقد الكثير من متعته، وسرعان ما نهضوا الواحد تلو الآخر يغادرون المكان متعلّلين بأسبابٍ واهية بدت غير مقنعة لربّ الدار الذي بدوره لم يلحّ عليهم بالبقاء طويلاً..

❑❑❑

الـــوردة والمخـــتبر

قــصة: إبـــراهيم العـلوش

ذبلت الوردة، لم يعد لقوامها رشاقة التفتح ودهشته، لماذا تذبل الوردة هل لأننا لم نعطها حبة أسبرين في كأسها أم لأننا لم ننتبه إليها، أم لأننا قطفناها أصلاً.. لكننا لا نستطيع إلا أن نقطفها، لم نعد نطيق بُعد الأشياء عنا، نريد أن نحتويها، أن نمتلكها كلها حتى الورد نأخذه من شجرته ليعيش أمامنا مقطوعاً ونطيل احتضاره بفرط حبات الأسبرين في ماء الكأس..

أحياناً يخيل إليّ أنني أرى الوردة دائخة تماماً، بتلاتها مسترخية تؤدي واجبها لحكم الاعتياد أو ربما لمجرد الذكرى القديمة، أحس بالإشفاق فاقطع عنها الأسبرين فيذهب استرخاؤها لكنها سرعان ما تتيبس البتلات كأنها تحدق بنا أو تندهش تماماً من مكانها الجديد ولا يسعها إلا التصلب حتى ينحني رأسها، يصبح رأسها شديد الانحناء وينأى التفتح ويصبح وهماً بعيداً، نأتي بوردة غيرها لتزين طاولة المكتب ونحيل الوردة القديمة إلى زهورات...

أصعد الشارع مثقلاً بأكياس كثيرة وبسمنتي التي تحتل جزءاً مهماً مني وتدفعني إلى مزيد من الملذات لما توفره من شهية وطاقة احتياطية كنت احتاجها في الزمن البعيد أو زمن التفتح...

زوجتي تمنعني -الآن- من الإفراط وتبعد عني الدهون والنشويات لأبدو مناسباً في الأوساط الاجتماعية أو ربما لئلا أغيب عنها ذات صباح بأزمة مفاجئة تحيل حياتها إلى سعي بديل عن سعيي الغائب وستضع الرسن في رأسها وهي تسعى... ذلك الرسن الذي لبسته طويلاً مثل رسن الحصان المشدود إلى العربة، تأتيه الأوامر بشد الرسن: إلى اليمين أو إلى الشمال أو ضربة على الظهر لحضه على المزيد من السعي... دائماً ينتابني هذا الشعور وأنا أخرج من البيت كل صباح.. أقطع طريقي لئلا أمر أمام بيت صديق قديم، صديق غائب من زمان، من التفتح الأول، لقد ضبطوه متفتحاً وينأى بنفسه عن درب الأسبرين والزهورات، لا أستطيع النظر إلى بيته، لا أستطيع أن أرى أحداً من أهله الذين كانوا يرحبون بنا ويسقوننا الشاي ويشعلون لنا مدفأة في غرفته دون شعور بالضيق أو التبرم من مصروف المازوت رغم ضيق الحال، كانوا يثقون بنا وأننا سنكون أناساً مختلفين عن الآخرين مختلفين عنهم أنفسهم إذ كانوا يرددون دائماً أنهم من بقايا الماضي والشقاء...

لكنه ذهب وفررنا نحن عن تفتحنا كل إلى جهة أية جهة مهما كانت.. قابضين على جلودنا وعظامنا بخشية مرعبة.. أصوات الراديوات والتلفزيونات يصاعد منها صوت مجلجل وأنا ألهث في صعود الشارع المنصوب كسلم، يثقلني وزني وتثقلني الأكياس الكثيرة، توصيات مختلفة كتبتها لي زوجتي لنحتفل الليلة بعيد زواجنا ونهاية عمر فراري القديم إذ استطعت -بمساعدة زوجتي ونفوذ أهلها- أن أخفي تفتحي وأئده رويداً رويداً حتى السعادة..

من يريد أن يبني بيتاً عليه أن يبعد الأحلام عن رأسه ويلبس الرسن الفولاذي الرقيق في فمه ويجري إلى الأمام، إلى اليمين إلى الشمال، إلى كل الاتجاهات التي يشاءها ماسك الرسن الذي يجلس في العربة..

أشعلت زوجتي الشموع ليس لأن الكهرباء مطفأة بل لأننا نحنّ إلى الرومانسية...

الفاكهة محور اهتمامنا خاصة ذلك النوع الجديد، لا أعرف ما اسمه بالضبط لكنه مهجن من أنواع كثيرة حسب الرغبة، من يدري أننا لن نخضع للتهجين في السنين القادمة، يحتاجون إلى رجل ثرثار تك.. تك.. انتبه جيداً.. الآن تم زرع مئة واحد..

يحتاجون إلى امرأة تسلب اللب أو إلى بصاص أو إلى مطرب يبكي الحجر بعواطفه أو إلى أو إلى...

مزارع كثيرة لرجال ونساء حسب الحاجة.. أفاتح زوجتي بالتهجين فتعتبر ذلك نوعاً من التفلسف القديم الذي لم أبرأ منه.. ظلام الغرفة يشعرني بجو المختبر ربما يجربون علينا شيئاً ما أو يقيسون انفعالاتنا، حبنا للأشياء، ويفاضلون بين مشاعرنا، لعلّهم يفتحون سجلات لتأريخنا نحن البشر المنحدرين مباشرة من القردة دون تهجين اصطناعي، ستأخذ أماكننا وسنغدو ديناصورات تثير الهلع في المتاحف العلمية وسينظر إلينا أطفال المدارس المهجنون حسب الطلب على أننا مجرد حيوانات برية لا تخضع لدقة التعليمات...

الظلام يطبق علينا ويتراص على صدورنا كثيفاً وخانقاً زوجتي تعبر ممرات كثيرة واتبعها، كهوف سراديب مظلمة نمضي في جوفها مستسلمين لرغبة تشدنا إليها كالمغناطيس، لا أستطيع الفكاك من رغبة السراديب بالاستمرار والإلتواء، الظلام يصبح حجراً نضعه في صندوق الصدر وينتفخ حتى يضيق به المكان يتصاعد إلى الرأس عبر ممرات ودروب التنفس والغذاء، يغلق على الدماغ بلطف وبرودة تغدو السراديب أكثر يسراً في العبور وزوجتي تنشط في المضي عميقاً وتنعطف في سرداب أو تقفز فوق جريان لماء أسود كأنها تحفظ الدرب جيداً وأنا مولع في المضي وجسدي يتجلد بالبرودة السارية، نجلس على صخرة سوداء تلتحم بالظلمة...

حدقتا زوجتي تتسعان وجهها يتفحم، السواد يسري من الصخرة إلى جسدينا وإلى صحن الفاكهة أقول لها أشعر بطعم الاحتراق أكاد أتقيأ الفاكهة السوداء المحترقة، تقول ستعتاد المكان، استرخ قليلاً ستعتاد المكان..

أشعر برغبة إشعال النور لكن أجزائي لا تلتم معي وزوجتي تردد استرخ قليلاً.. أستمرئ طعم الفاكهة السوداء بل أشعر بلذتها، تبتسم زوجتي –ألم أقل لك ستعتاد المكان..– استجيب لحركاتها المحرضة، يمتد السواد أمامنا ساحة للهو، نتضاحك، نتقاذف الفاكهة والكعك الأسود، نلتحم ببعضنا، نغني بصوت أسود خافت داخلين إلى بداية فصل فاحم الجمال..

النافذة الصغيرة على المنور، ثمة وجه يطل منها، قد يكون خبيراً بيولوجياً يتأكد من خطته وسجلاته، يعدل نظارتيه السميكتين مغتبطاً لعله يحاجي زملاءه بنجاح أفكاره التي استنكروها أو ربما جاء من منزله ليتأكد من تصرفاتنا وتصوراته التي رسمها...

لا صوت غير أصوات الراديوات والتلفزيونات المجلجلة ولا وجه إلا وجه الخبير سعيداً بتجربته التي سيكتبون عنها في الجرائد والمجلات ويحتفون به كخبير بيولوجي نادر وسترافقه النساء الجميلات على شاشة التلفزيون ويلصقون وجهه الفاحم على علب الدواء الجديد...

❑❑❑

<< لــقـاء الـمـصـادفـة

مــع الســـيد الــوزيـر >>

قـصة : د زهـير غـــزاوي

كنا نظن أنه جاء إلى الدنيا وفي فمه ملعقة من ذهب... نلتقيه على مائدة خمر ونستمع إليه بشغف.. كان زعيما يبشر بمستقبل في السلطة.. ولم يكن إلا كذلك حين تعرفت عليه– يبتسم فقط.. لم أره ضاحكاً أبداً، ولم أشعر أنه يحبني لكنه ظل يبدي وده وظللت استشعر شكوكاً.. رجل سلطة وإنسان المعارضة الذي حسم ملامح مستقبله (يعني أنا).. ومع ذلك فقد ذهبت لوداعه عندما قدمت استقالتي من الوظيفة يخامرني أمل غامض انه سينصحني بالبقاء.. ولم يفعل.. وقررت ألا ألتقيه أبداً وافترقنا.

سمعت بخطواته الحثيثة نحو المناصب.. حاولت مرة لقاءه ولم أنجح وكنت أود أن أشعره بأنني أرغب لقاءه لمجرد الشوق رغم انعدام المنفعة.. كانوا يقولون أنه لم يتغير، ظل ذاك الإنسان المتواضع الذي عرفنا.. يستقبل أبناء بلدته وعشيرته ويقدم خدماته بسخاء... ولم اصدق.. ليس من إنسان فوق مستوى البشر.. ومع ذلك فهو يختار من يمنحهم عنايته بدقة.. وعندما أصبح وزيراً وصرت أنا في الشارع العاري قررت أن ألجأ إليه.

اتصلت بمقسم وزارته وطلبت مدير مكتبه (مدير مكتب الوزير لا يغلق بابه أبداً في بلاد الدنيا وحتى اللحظة لم أعرف سر هذا التقليد) رحب بي فطلبت منه أن يصلني بالسيد الوزير فقال لي أنه ليس موجوداً... في المرة الثانية وبصعوبة (لانشغال الخطوط المضني) قدمت اسمي وصفتي القديمة فاستمهلني لحظة... وحين عاد قال لي أن الوزير لايجلس قرب الهاتف لأن معه شخصاً مهماً.. في المرة الثالثة اعتذر بأن الوزير لا يمكنه الحديث معي الآن.. ربما بعد ساعة– في المرة الرابعة تركت عنده رقم هاتفي ورجوته أن يحدد موعداً للقاء وأن يتصل بي.

وتماماً كما توقعت لم يتصل بي أحد..

مرّ زمن طويل وكنت بحاجة إلى جهد إنسان مثله... ساءت أموري وبدأت أزحف نحو الفاقة.. ضاقت السبل... وكنت أشاهده في أجهزة الإعلام.. مهيباً كعادته.. ونادراً ما كان يرسم ابتسامة على شفتيه.. لكنه كان يبتسم أحياناً.. بدأ الشيب يتخلل شعره الناعم.. لكن وجهه المتورد لم يتغير أبداً.. شباب خالد رغم خمسينياته وينتقل من نصر إلى آخر.. بدأت أنقّب عن فشل ما... وعندما كانت الكاميرات تقترب من ملامحه الوسيمة كنت أحدق إلى العينين مفتشاً عن ظلال رسمها العمر حولهما.. خاصة حين يبتسم.. لكنها الابتسامة ظلت تعبر عن شاب في عشريناته .ولا خيط واحد يتعرج منبئاً بشيخوخة وشيكة واتخذت قراري الحاسم بأن أرسل له رسالة.. وعندما وضعتها في صندوق البريد انتابني شعور مقامر يدفع إلى المائدة الخضراء بآخر ورقة لديه.. ومع ذلك لم أكن قلقاً.. هي مجرد رسالة صريحة أطلب فيها لقاء لمجرد طلب النصيحة.. ولم أحدد مطالبي تركتها معلقة.. ربما تثير لديه رغبة السماع أو حتى طلب خدمة مقابلة.. فهو لم يعرف بما آلت إليه أموري بعد وربما ظن أنني تركت المعارضة.. أو أني أرغب في الزحف نحو الضفة الأخرى من النهر وحيث يقف هو شامخاً شاباً منتصراً.

ومرَّ زمن مديد آخر ولم تصلني الإجابة.. كنت أود حقيقة أن أنساه.. لكنه كان حقيقة ماثلة خالدة تأبى التلاشي.. يوشح الجرائد والشاشة الصغيرة بفترات متقاربة ولم أكن قادراً على الفكاك منه.. كان ذلك مستحيلا..

مشيت على ضفة النهر اليسرى عصر يوم كما تعودت.. عيناي ترحل إلى الوجوه العابرة.. ليس أروع من تصفح الوجوه.. كل منها عالم فسيح ليس له حدود.. كتاب تقرأ فيه سيرة حياة بتفاصيلها لإنسان يعبر الزمن وحيداً... كل الوجوه تعطي انطباعاً بالوحدة المريرة.. حتى البشوشة منها.. وفي وسط المدينة نادراً ما كنت أرى وجهاً مبتسماً.. فالشحاذون وبائعو اليانصيب ومعقبو المعاملات والخائفون من عبور الشوارع المكتظة بالعربات.. ثم.. ذلك الذعر المشرش في وجه إنسان عربي في مدينة عربية خبرت الحروب والمصائب والمحن منذ فجر التاريخ. تشهد في ملامحه ترقب القادم الذي لا يحمل بشارات..

حتى وجوه النساء نادراً ما رأيتها تبتسم.. ورغم أنني –كغيري– اعتدت التحديق إلى النصف الأسفل من المرأة.. لكنني قسرت نفسي أخيراً على النظر إلى العيون.. ومع تقدم العمر نحو النهاية.. ظلت وحدها العيون عالمي الرحب.. كنت أسمع حديثها إليّ من إشاراتها المذهلة. أحذف العذابات المطلة وأفتش عن الآمال والأحلام والرغبات وملامح أمل بفرح قادم.. وظل ذلك متوفراً ويبعث في نفسي السعادة..

وتلاقت عيوننا.. أنا والسيد الوزير.. كان يقف على باب الوزارة الحديدي محاطاً بكبار موظفيه.. وسيارته الفارهة السوداء تنتظر غير بعيد.. والشارع الخالي وقد انتهى الدوام منذ زمن يمنح شعوراً بالاسترخاء.. وتصل إلينا وشوشة النهر الضحل على يسارنا.

كنت أرغب في متابعة المسير ولم أستطع.. حاولت أن أقرأ عينيه وأنا أتقدم مباشرة نحوه مادّاً يدي للمصافحة مغموراً بنظرات الدهشة من عيون موظفيه التي لم أحاول قراءتها أو النظر إلى عالمها.. وحدها نظرة معاون الوزير أثارت فضولي.. كانت ابتسامة غامضة ولكنها بهيجة ترتسم على شفتيه وملامح خديه وتنشر بعض التجاعيد الخفيفة حول عينيه.. وفي لحظة عابرة سريعة كالطيف قرأت شعوراً بالاطمئنان يترسخ في أعماقه.. إنه وطّن ذاته على البقاء في هذا المنصب إلى أمد غير منظور في المستقبل (نادراً ما يتغير معاونو الوزراء.. فهم الجزء الخالد من الجهاز الإداري للدولة).

للحظة ضئيلة خشيت ألا يمد إليّ يده اليمنى.. لكنه عندما فعل.. وكانت عيوننا تلتحم معاً في قراءات متصلة تشمل كل الماضي الذي ولّى ولن يعود.. بدهشة الحاضر المتسم بالغرابة والمصادفة.. وربما انعدام الارتياح أو عدم الرغبة في اللقاء.. كما ظننت أنني قرأت في العينين العسليتين المجهدتين.. قدمت أسمي حتى أنشر جواً من الحميمية على المجموعة التي كأنما حّل على رؤوسها الطير، والتي مدّ أحد أفرادها يده اليمنى ببطء شديد نحو الجزء الأيسر من صدره بحيث اختفت تحت السترة تماماً.

تحدثت دون كلفة ومباشرة كما خططت قديماً للقاء قد يتم معه وسعيت إليه.. كيف الصحة يا أبا حسان؟..

– بخير وأنت.. ما هي أخبارك وأين أصبحت وماذا تعمل؟.

نطق بكلماته بملامح محايدة إلى درجة محبطة... فتشت عن الماضي ولحظاتنا الحميمية.. توقعت أن أشهد ظل ابتسامة باهتة على شفتيه.. لكنه لم يفعل.. أنا هنا في هذه المدينة (أجبت وازناً كلماتي حتى لا أنطق بما لا أريد إذاعته أو التصريح به) لم أتوقف عن النظر إلى عينيه.. كنت أخشى أن أفقدهما أو أن ألمح تعبيراً عن السأم أو الرغبة في انتهاء اللقاء.. مفتشاً عن شعور بسعادة ما.. عن عزم على إبداء مساعدة ما.. عن دعوة لزيارة ولم أدر كم مضى من الزمن عندما أجاب..

– تفضل لزيارتنا..

– ذاك يسعدني ويشرفني.. سأفعل يا أبا حسان.

ولم يبتسم .. لو أن شفتيه تنفرجان قليلا لربما شعرت بالأمل (حدثت نفسي) لكنني قررت أن أبدأ هجوماً.

– لقد أرسلت لك رسالة فلماذا لم تجبني عليها؟

– لقد أجبت.. لقد أجبت.. (قال بنفس لهجته المحايدة وشفتيه المصرتين على عدم الانفراج).

– ولكنها لم تصلني لسوء حظي.. يبدو أنها ضاعت في البريد..

قلت ذلك وأنا أمد يدي مرة أخرى للمصافحة مصراً على البحث عن ابتسامة قد تبزغ فجأة وتمنحني دعماً لسعي إلى لقاء قادم.. وكان آخر ما بدا لي وأنا أتراجع مديراً رأسي نحو النهر المقابل أن وجهه ذا الخدود الممتلئة لم يتغير عما رأيته في تلك اللحظة التي تلاقت عيوننا فيها في ذاك الزمن الذي لم أعد أدرك مداه على مدخل الوزارة في الشارع الخالي أمام النهر الضحل.. ولم يبتسم.

حدثت نفسي وأنا أخطو مبتعداً.. هذا ليس زمني.. لم يأت زمني بعد.. ثم هاجمتني الذاكرة لتحدثني عن عمر يقفز عن سنوات ستين، وعبر خاطري مشهد لم أستطع نسيانه في بهو فندق فخم في طرابلس عاصمة ليبيا.. كان أحد السياسيين القدامى المتقاعدين يقول لزميله.. رغم كل جهودي من أجل الوطن فها أنا ذا بعد هذا العمر آتي هنا لأستجدي مساعدة تعينني على الاستمرار.. ربما يا صاحبي. ربما يكون نصيبنا في الآخرة عند الله أفضل.. ونظرت إلى وجهه لاقرأه كعادتي.. كان مترعاً بالحزن وهو يغادر المكان متجهاً إلى الباب الزجاجي الذي يترامى من خلاله موج البحر.. عدت إلى نفسي.. وقفزت إليّ صورة مصيري القادم لما بعد الموت... فعرتني رعشة ذعر مرير..

❑❑❑

آفـاق

متـابـعات...... قــراءات

شوقي بغدادي في << أكثر من قلب واحد <<

" يولد الإنسان شاعراً، أو لا يكون، كيف يحصل ذلك، ولماذا؟ هذا هو السؤال الذي لم يستطع الإجابة عليه أحد حتى الآن (1)" "

هكذا يكتب شوقي بغدادي محاولاً أن يعيد الموهبة، أو القدرة على قول الشعر إلى أسباب ذاتية غامضة، غير أن هذا لا يفيد الباحث كثيراً وهو يحاول أن يتعرف على أسرار الإبداع لدى الشعراء، إذ أنه في الثابت أن الاستعداد الذي يمتلكه بعض الناس دون غيرهم على الخلق الفني، يمكن أن ينمو ويزدهر، ويمكن أن يختنق في المهد، وثمة عوامل وظروف تحيط بالموهبة تلعب دورها في قتل هذه الموهبة أو صقلها، كما أن هذه العوامل والظروف تحدد إلى درجة كبيرة الاتجاه الفكري والفني الذي تعبر عنه الموهبة، والمدرسة الفكرية- الأدبية- التي ينتمي إليها الشاعر في النهاية. فما العوامل والظروف التي غذت موهبة شوقي وكونت رؤيته الشعرية، وجعلته واحداً من الشعراء السوريين الذين ترددت اسماؤهم في محافل الشعر والأدب منذ الخمسينيات وحتى اليوم.

ولد شوقي بغدادي في عام 1928 في أسرة دمشقية متوسطة الحال، ومع أن والده لم يكن مثقفاً كبيراً، ولم تك أمه أديبة كما يقول، إلاّ أنه اتجه منذ سنوات الطفولة الأولى إلى اللعب بالحروف والكلمات وتراكيب اللغة، بينما كان رفاقه يلعبون بالكرة "(2)" ، وقد قرأ بنهمٍ كل ما وقع تحت يده من الكتب، وكان شغفه بالموسيقا الذي ورثه عن أمه قد حببّ إليه الشعر وموسيقاه، ودندن الشاعر بأول بيت من تأليفه ولم يكن عمره يزيد عن التسع سنوات، و قد أصبح شاعراً معروفاً، في سنوات الدراسة الجامعية، وصدر ديوانه الأول " أكثر من قلب واحد عام 1955 "، بعد تخرجه من كلية الآداب في جامعة دمشق بثلاث سنوات، ومنذ ذلك الزمن غمس شوقي قلمه في فنون الآداب المختلفة (الشعر-القصة-المقالة)، غير أن حظ إبداعه من العناية والدراسة كان نادراً، وقد يكون لهذا الأمر أسبابه المتعددة، إلا أن نتيجته واحدة، فقد ظلم النقد تجربة الشاعر ، وترك هذا دون ريب تأثيره على التجربة ، وعلى قراء أدبه ، فالنقد- كما هو معروف- يثري الأدب، ويأخذ بيد القراء لفهمه وتذوقه، ويكاد شوقي يكون الناقد الحقيقي لشعره، إذ عبرّ أكثر من مرة، وفي أكثر من مجال عن رأيه بهذا الشعر.

ديناميكية الحياة- ديناميكية الشعر:

1-انخرط شوقي بغدادي، كغيره من الشعراء في معركة بلاده السياسية في الخمسينات، حيث عاشت سورية بأكملها حركة نهوض وطني متميزة ورائدة مقارنة بالبلدان العربية الأخرى، وشهدت البلاد

نظاماً ديمقراطياً أنعش الحياة السياسية والفكرية والأدبية، وتجسدت الأحزاب الوطنية- والتقدمية في جبهة معارضة وقوية، ترفع لواء الحرية والعدالة الاجتماعية، ونشطت الانتلجنسيا بشكل ملحوظ .

وانتشر الفكر الاشتراكي في صفوفها، وأخذ تأثير القوى السياسية التقليدية التي تمثل الماضي ينحسر ويتلاشى، وتهيأ المناخ لميلاد أصوات أدبية وشابة تعبر عن الجديد، وقد توزعت هذه الأصوات على تيارين وطنيين، تمتع كل منهما بقاعدة جماهيرية واسعة ومؤثرة كانت وسائلها في النشاط السياسي " المهرجانات والانتخابات، والتظاهر، والاحزاب ". وقد عبر التيار الأول عن الفكر القومي، ودعا إلى الوحدة العربية، ومثل التيار الثاني الفكر الاشتراكي وكان شوقي بغدادي في عداده إن لم نقل شاعره الأول. وقد أسهم في الحفلات الوطنية الخطابية الجماهيرية الكبرى التي كانت تهزّ دمشق والمدن السورية واللبنانية والشرق العربي من أقصاه إلى أقصاه.

أمّا على الصعيد الأدبي فقد نشأ الشاعر وطيد الصلة بالتراث، وأحب الشعر القديم، كما يحب الطفل أباه فيقلده في كل ما يصدر عنه، يقول شوقي "كانت موسيقى الخليل في دمي"(3)" وتأثر بأدب النهضة الذي حمل معه بشكل عام وبأساليب متنوعة- بالاضافة إلى الهم

القومي- لواء المعاناة الاجتماعية، والتطلع نحو الجديد، والثوري فالريحاني (1876-1940) يقول " أوصيكم بتعهد كل نور جديد، فأنوار العالم القديم على وشك الانطفاء، راقبوا المصابيح الجديدة، وسيروا في مقدمة المستنيرين بأنوارها " (4)" ومن بعد الريحاني كان عمر فاخوري (-1946) وسليم خياطة (1909- 1965) ورئيف خوري (1912-1967) من أهم المفكرين والأدباء الذين نشروا الفكر التقدمي، وتركوا تأثيرهم على أدباء سوريا في الخمسينات يقول شوقي في الذكرى الثامنة لوفاة عمر فاخوري:"(5)"

ضاع الطريق على الروّاد واختلطت	**على العيون رؤى الأبعاد والصورُ**
ضاع المغنون إلاّ أنت ياعمرُ	**عرفت مطرحك المختار فاعتبروا**
انظر حيالك تلق الصحب كلهمو	**سدوّا كما قلت وجه الأرض وانتشروا**

كما اطلع الشاعر على الأدب الإنساني، فقد قرأ الشعر الفرنسي لدى جاك بريفير، وأراغون، وبول إيلوار) والشعر الروسي (بوشكين، وليرمنتوف)، وأصبح الشاعر ممثلاً لمذهب (الواقعية الاشتراكية) وقد راج هذا المذهب في الأدب السوري وعرف القراء (ناظم حكمت، وبابلونيرودا، وما ياكوفسكي)، ويبدو أن الأدباء الشباب الذين أسهموا في تكوين (رابطة الكتاب السوريين) وجدوا في هذا المذهب ما يستجيب لنوازعهم الروحية، وهم في ذروة تفاؤلهم، وثقتهم بالنفس وبالآخرين. تغمرهم حماسة كبيرة لبناء حياة سعيدة لشعبهم يقول شوقي (يخيلّ لي حين اتحدث عن الواقعية الاشتراكية أنني أتحدث عن تاريخي الشخصي" (6)"

وهكذا فقد تضافرت هذه العوامل السياسية والفكرية، وانعكست في نفس شوقي بغدادي وعقله، وكان ديوان " أكثر من قلب واحد " ثمرة حياة ديمقراطية سياسية وفكرية وأدبية، خلقت المناخ الملائم لابداع الشاعر وتفتح موهبته .

" أكثر من قلب واحد " :

كتب شوقي قصائد ديوان " أكثر من قلب واحد " بين عامي (1950-1954)م وقد ضم هذا الديوان (28) ثمانياً وعشرين قصيدة، عبرت عن مرحلة جديدة في سياق التطور التاريخي للشعر السياسي في سورية، وبدا شوقي من خلالها ممثلاً- إن لم نقل رائداً- للمدرسة التي استندت إلى المفهوم الاشتراكي، والتي أكدت على أن قيمة العمل الأدبي بدلالته الاجتماعية، وبالأثر الذي يحدثه في وعي الجماهير الوطني والاجتماعي. وقد توجه الشاعر في مقدمة الديوان إلى رفاقه الشعراء الشباب العرب قائلاً " إلى أولاء الذين آمنوا بقوة الكلمة، نابعة من قلوب الناس، فوهبوها لهم، وعرفوا جمالها هادية إلى حياة أحسن فقالوها لهم ".(7)"وسمى شوقي ديوانه باسم قصيدته الأولى التي يقول فيها:" (8)"

كل قلوب الناس في قلبي	**فحبهم كيف انثني حبي**
تاريخنا معاً فلا وقفة	**لي أولهم على الدرب**
أحلى الأغاني ما تخيُّرتها	**لوطني الغالي ومن شعبي**

عبرت قصائد الديوان عن إقبال الشاعر الحار على الحياة، وحماسه المتقد للنضال والتأثير والمعرفة، وامتلاكه رؤيا فكرية وجمالية ملهمة، لم يتخيل الشاعر عنها إلى يومنا هذا لما تنطوي عليه من دفء إنساني، وارتباط عميق بالوطن والإنسان، وحب عارم للحياة والجمال، وقد جسدت قصائد الديوان الأبعاد الرئيسة التالية:

1- البعد الإنساني، ويتمثل هذا في قصائد منها قصيدة " الحصاد الرابع " وقد أهدى هذه القصيدة إلى زعيم الصين الشعبية في عيد الجمهورية الصينية الرابع، وقصيدة " أُغنية من موسكو " وقصيدة " الحياة أقوى " التي أنشدها في مهرجان أنصار السلم بدمشق في الذكرى الخامسة لتأسيس مجلس السلم العالمي ، ثم قصيدة " فجر طهران الحزين " وقصيدة " الأطفال " وقد قالها في مهرجان نسائي بدمشق بمناسبة يوم الطفل العالمي.

لقد حوت بعض هذه القصائد مقاطع مفعمة بالانفعال الصادق والايقاع الرشيق، وجمعت بين الفكرة الموحية والصياغة الفنية الجديدة يقول في قصيدة " الحصاد الرابع "(9)"

-هذي يدي

ويد الرفاق من الشآم.. من العراق

جازت مسافات بعيدة

وأتت ملوحة سعيدة

اسمع هتاف الأصدقاء

جذلان يقتحم السماء

ولكن ثمة قصائد أخرى لم ترق إلى مستوى فني رفيع، ولا يخفى على القارئ أنها أقرب إلى شعر المناسبات، يكون الشاعر في موسكو، وطالما هو هناك فلا بد أن يكتب شعراً عن هذه المدينة وربما لو تأخرت هذه القصيدة، واختزن الشاعر انطباعاته كي تختمر لتحولت إلى شعر معتق، فالشاعر ودونما انفعال عفوي يتحدث عن النهضة الصناعية، وعن هدير " التراكتور " تغرف كفاه التراب في كل أرض. اما كيف يصف شوقي الجرار فربما كان ذلك بتأثير الموجة الحماسية التي رافقت ثورة اكتوبر، فقد بدأت في الثلاثينات التنظيمات الأدبية ترسل الأدباء السوفيت ليسهموا بشكل مباشر في تنفيذ المشاريع والخطط الخمسية، فالشاعر ياروسلاف سميلياكوف يصور الجرار ويرى فيه كائناً حياً جباراً، إنه شقيق المدرعة التي حققت النصر في الحرب الوطنية ضد الهتلريين يقول "(10)":

-يبدو أنه يستطيع أن يحرث

نصف براري العالم

سيقلب الأرض كلها

هازاً الحقول وبيوت الفلاحين

هذا الداعية الحديدي

مبعوث البرولتياريا إلينا.

ويقول شوقي"(11)":

وانسرح التراكتور في كل أرضٍ تغرف كفاه ويغني الهديرُ

أغَنية الخصب على كل ثغرٍ فكيف تدري الهمَّ هذي الثغور

لاشك أن شوقياً كان مفعماً بالنزعة الإنسانية، والقناعة الفكرية بأن العدالة الاجتماعية قانون الحياة الأسمى، ولكن لا بدّ وأن يعبر عن ذلك تعبيراً فنياً جميلاً وملهما،لا يضحي فيه بخصائص الابداع الأدبي لحساب السياسة.

2-البعد الوطني:

بين القصائد التي تجسد البعد الوطني في شعر شوقي بغدادي قصائد " الجلاء الآخر " و" الأموات يتكلمون " و" الثائر والهراوة " وغيرها. ففي عام (1954)م وبمناسبة الذكرى الثامنة لجلاء القوات الإفرنسية عن سورية، ينشد شوقي قصيدة بعنوان " الجلاء الآخر " يستعيد فيها ذكرى أيام الاحتلال، حيث كان يخيّم الخوف على الناس، فالأطفال لم يذوقوا طعم الطفولة وفرحها، والشباب لم يعيشوا شبابهم، والفرنسيون شوهوا كل ما هو جميل وحسن في الوطن حتى الشمس والهواء"(12)":

لياليَ لم يك هذا الهواء لنا لا ولا الشمس والأنهرُ

وأيام تخشى العذارى الطريق إذا غابت الشمسُ او أبكرُ

أكانت لنا فرحة كالصغار أكانت لنا ضحكة تُسِحرُ؟

ومثل الشباب عشقنا وكانت همومٌ وخُطتَ لنا أسطرُ

ولكن لم يمضى زمن حتى تبين أن الفرح بالجلاء كان سراباً فقد أحس الناس أنهم لم يحققوا حميع مناهم:

بلى رحلوا إنما أي شيء تغيرّ من بعدما غُيروا

لقد رحل الغزاة ولكن مخالب الاستغلال وأنياب الجشع بقيت تنهش أولئك الجائعين والفقراء الذين أسهموا بالقسط الأكبر، وكان لهم الدور الحاسم في طرد الغزاة، وعليهم الآن أن يتابعوا الطريق، فيدوسوا بأقدامهم رخام القصور، ويتنفسوا هواء عيد آخر عيد الخلاص من أولئك الذين صعدوا على اكتافهم وقطعوا ثمرة الجلاء:

بلى نحن في العيد لكنني لأبصر عيداً هو الأكبرُ

وأومن أنّ الجلاء قريب وإن أنظروه وإن آخروا

إذا ما جلا الظالمون جميعاً فعيدي هو العيد فليحذروا

يبدو جلياً ان الشاعر ينظر إلى الوطن بعين الثوري الذي يلح على القضية الاجتماعية، فالخلاص من المستعمر لا يعني التحرر السياسي، بل يمهد لإقامة مجتمع العدالة والتحرر من الظلم الاجتماعي.

لم يكتف الشاعر كأسلافه من الشعراء الوطنين بالتأكيد على مشاعر الحب والارتباط بالوطن، وإنما حرص على بث أفكار تنسجم ومفهومه للقضية الوطنية ومنها:

آ- إبراز التناقض بين طبيعة سورية الجميلة وبين الواقع المأساوي الذي تعيشه الغالبية العظمى من أبنائها

ويشجيني وملء الأرض نورٌ سراجٌ في مرابعنا عليلُ"(13)"

وأن على الوجوه أسى عميقاً وأن العشب صوّحه الذبول

وأن حقولنا تصطك خوفاً ونحن نحسُ ما تخشى الحقولُ

ب- الصبغة المحلية، حيث يصور الشاعر الجزء ويريد به الكل، ويبدأ بالخاص لينتقل منه إلى العام، يصور البيت السوري، أو البلدة السورية، و ينتهي إلى الحديث عن الوطن، ففي قصيدة " بيتنا المهدد " يقول"(14)":

يا بيتنا ودربه الصغير حلو حرجُ

أحبه فسحته وبابه والدرجُ

يضحك لي كأنما جدرانه تختلجُ

من وطني لي بقعة تبسمُ لي وتهزجُ

يا بيتنا ماذا يضير الناس أن يبتهجوا

ويطردوا الخوف فلا رعبٌ ولا تحرّج

فهذه المقطوعة مترعة بالعذوبة والشفافية، إنها صلاة وتسابيح جميلة، اختار لها الكاتب شكلاً رشيقاً، تتالت من خلاله الصور الحسّية التي تتسم بالحيوية والتركيز والإيحاءات المكثفة، فالبيت، والشباك، ودربه الصغير وذكريات الطفولة، كلمات قليلة تبعث في مخيلة المتلقي آلاف الصور التي تعمق شعور الإنسان بحب وطنه، ورغبته أن يتخلص من الخوف والأذى.

د- الدعوة إلى الفعل الثوري- الشعبي:

بهدف تغيير الواقع ، والثورة عليه ، فقد كان شوقي وغيره من الشعراء والأدباء السوريين يعيشون المناخ الفكري والفلسفي الذي يدعو إلى التغيير،وبناء المجتمع الجديد، ولتحقيق هذا الهدف النبيل، عمد الشاعر إلى تصوير الجوانب المأساوية في الحياة الواقعية التي يعيشها السواد الأعظم من أبناء الشعب وابتعد في رسمه لهذه الحياة عن اللغة الخطابية، واختار الهمس المؤثر الذي يوحي بالثورة، وينتظر فجرها، يقول في قصيدة " الشتاء والليل في بلدتي " (15):

بلدتي الحلوة لم تغف وإن ... خنق النور ومات الموقدُ

بلدتي ساهرة جائعة ... ترقب الفجر الموشى يولد

غدنا يا طول ما أرقبه ... أترى يدركني هذا الغد

غير أن الشاعر لا يحرص على لغة الهمس، بل ينوع في أسلوبه ولغته، وطالما هو يدعو إلى الثورة، ويحث الشعب على الانتفاضة الشعبية، فلا بد أن يستخدم لغة الثورة وألفاظها المباشرة، ويذهب بعيداً في تحريضه عندما يحلم برؤية مقصلة نهمة تحصد الرؤوس ولا تعرف الشبع، فيعيد إلى الأذهان ما قام به الثوريون الفرنسيون إثر ثورة 1789م، يقول في قصيدة (صدر مغلق)(16).

وتدفق الغضب الحبيس لظىً ... فتكدست جثث وسال دمُ

ورأيت في الميدان مقصلة ... منهومة تهوي وتلتهم

ويصور في قصيدة " خطوات صامتة " الطقوس التي لابدَّ أن تقوم بها جموع الثائرين، وهي تستعد وتتهيأ للقيام بالثورة، والعجيب أن هذه الطقوس الجذابة والمثيرة، تنتهي إلى ما يصدم القارئ حين تقود إلى ارتكاب المجازر:

تطهروا تطهروا ... للساعة المنتظره"(17)"

واغتسلوا بالنور ... والحماسة المدخره

واحترقوا بالوجد ... والعقيدة المستعره

ووحدوا الأصوات ... في الأغنية المعبره

تطهروا غدا تجيئ ... الساعة المنتظرة

وتقرع الأجراس ... تدعونا لخوض المجزره

د- التفاؤل الثوري، والإيمان بالمستقبل:

بعد الدعودة إلى الثورة، يرسم الشاعر صورة وطن المستقبل الزاهية وطن الغد الذي يتنعم فيه الناس بالكرامة، وقد رفع عن كاهلهم العذاب الروحي والاحساس بالاغتراب، وتحرروا من الأنظمة الجائرة، ففي قصيدة " لأن غدي " يقول الشاعر"(18)"

لأن غدي من نضار

ظلامي نهار

لأن غدي ضحكات

بكائي مات

لأن غدي من زهور

فبيتي عطور

لأني أعيش زمان الرجال

لأن حياتي نضال

فإن غدي

له هذا الجمال"(19)"

إن طريق الشاعر للوصول إلى هذا الوطن مزروع بالضحايا، أماً كيف تُبنى الأوطان السعيدة على الأنقاض، وإزهاق أرواح الآلاف والملايين، فهذا لم تبرهنه تجربة الإنسانية حتى اليوم، ولعل ثمة طريقاً آخر يقودنا إلى هذا الطموح المشروع غير أن هذه الطريق لم تتضح.

3- البعد القومي:

في ديوان " أكثر من قلب واحد " ثلاث قصائد تعبر عن البعد القومي هي "تونس" و "الأردن يغيّر مجراه " و "رفاق من بغداد "، وعلى الرغم من أن الصوت القومي كان خافتاً في شعر أنصار الواقعية الاشتراكية، فإن شوقي بغدادي، عبر عن النزوع القومي في هذه القصائد. ألقى الشاعر في عام 1951 قصيدة (رفاق من بغداد) على مدرج الجامعة السورية، احتفاءً بزيارة طلاب وطالبات دار المعلمين العالية في بغداد، يشير بهذه القصيدة إلى

التاريخ المشترك، ويذكّر بروابط الأرض والمصير، والتكوين النفسي والروحي الذي يعزز الوحدة العربية، بعد أن قسم المستعمرون الأرض العربية إلى دول وشعوب:

في فؤادي نزلت أكرم زائر	**يا أريجاً من ماء دجلة عاطر"(19)"**
فاسترح يا اخي ووسدّ ضلوعي	**سمرة الخد وائتلاق المحاجر**
ولقد تفرض الحدود على الأ	**رض زماناً وتمحّي في الخواطر**
والذي بيننا عميق سحيقٌ	**غابرٌ مشرق الجبين وحاضر**
وحدة نحن في المشاعر تنساب	**فهل تنكرون هذي المشاعر**
وحدة نحن في المصير فهيّا	**اتحدي في نضالنا يا مصائر**

يشيد الشاعر في هذه القصيدة، بنضال الشعب الجزائري والمغربي في سبيل الحرية، ومن أجل التخلص من الاستعمار الافرنسي، ويشير إلى قضية فلسطين، وينتهي إلى القول بأن الحرية الحقيقية هي حرية العرب جميعاً.

قصيدة "تونس" تمجد بطولات الشعب العربي التونسي، في كفاحه التحرري من أجل الاستقلال، وتعبر عن رغبة الشاعر في أن يقاسم الشعب التونسي أعباء النضال، ليس بالقلم وحده، ويوجه اللوم للملايين من أبناء أمته الذين يقفون مكتوفي الأيدي، وشعب تونس الأعزل يجابه وحيداً شراسة المحتلين:

من هنا ألمحها خضراء غشاها الدمُ"(20)"

ضجةٌ يعتصر الأرض صداها الملهمُ

إخوتي في الدار ثاروا وأبي محتدم

وأنا أيتها الـــنار الـــتي تـــلـــتهم

واقف والنار في قلبي هنا تضطرم

واقف مثل الملايين، ولكن مـرغم

4- البعد الطبقي:

قد يكون من نافل القول التأكيد على أن البعد الطبقي يشكل محور الرؤية الفكرية للشاعر في ديوان " أكثر من قلب واحد " وهو يخترق قصائده جميعها، ينظر شوقي خلالها إلى الحياة بعين الإنسان المناهض للظلم الطبقي، ويرى العالم كله نتيجة هذا الظلم عالمين: عالم الأغنياء المستغلين، وعالم الفقراء ضحية الاستغلال، وهذه المعادلة الجائرة تحكم بلده، والعالم العربي، وقد عبر الشاعر بحرارة عن توجهات المدرسة الاشتراكية في الأدب،في مرحلة صعودها، وجسّد شعره أبرز سماتها: النزعة التفاؤلية، الدعوة إلى القضاء على الامبريالية، الإيمان بإن الاشتراكية

هي بيت الإنسانية المريح، القناعة بأن التاريخ الإنساني يسير نحو التقدم، وبأن الإنسان أثمن الكائنات وأجلّها، وعلى الإنسان أن يناضل ويعمل لبناء عالم جديد، عالم الطفولة السعيدة، يقول الشاعر في قصيدة " الأطفال "

أراهم مدى عمري فكل قصيدة	**أغنيّ، قوافيها التي تُشتهى هُمو**
أحُبهم لا هين لا الدرب مفزعٌ	**ولا العين مما نشتكي تتظلمُ**
ولي ثقة أن الطريق ستنتهي	**كما يشتهي الطفل الخلي ويحلمُ**
سيعرف غير الأرض هذي صغيرنا	**وغير دروس الحقد سوف يُعلّمُ**
فيرجع للعينين كلُّ توقد	**وللوجنةالهلكى الوضاءة والدمُ**
لأمثالهم نبني ونرفع عالماً	**على الأرض يحيا الطفل فيه ويسلمُ "(21)**

هذه هي الاتجاهات العامة في ديوان " أكثر من قلب واحد " وليست هذه كل قصائده، ولكن يمكن لقارئ هذا الديوان أن يلاحظ أنه كان مرآة لمرحلة سياسية وأدبية غنية عرفتها الخمسينات، وتجسيداً لرؤية ثورية في زمن نهوض وطني وثوري، وقد تمثلت هذه الرؤية بالواقعية الجديدة (الاشتراكية) ولكن ما يميز شوقي عن غيره، أنه حاول صبغ مذهب الواقعية الاشتراكية بثقافة بلاده وتراثها، وسعى ألاّ يكون شعره صدى لإبداع شعراء هذا المذهب على الصعيد العالمي،- وكما نقول اليوم - تطلع إلى إعادة إنتاج الواقعية مسربلة بثوب ثقافة عربية إسلامية أصيلة، وطموح قومي مشروع، وبكلمةٍ فقد حافظ الشاعر إلى حدٍ ما على استقلاليته النسبية وصوته المتفرد، وحرصه على التجديد.

كما أن تجديد الشاعر لم يتوقف على مضمون الشعر بل تمثل في الصياغة الجميلة والأوزان الرشيقة، والصور الحسية، والتعابير البسيطة، واللغة السائدة ممّا قرّب خطابه الشعري من أذهان الجمهور، ولعلنا لا نغالي حين نقول كان شعر شوقي إبان هذه المرحلة، إرهاصاً للحداثة في الشعر العربي السوري. يقول الشاعر في قصيدة " أنا أحلم "

أحلم بالسماء(22)
زرقاء
وطائرٍ هناك في الفضاء
يقتربُ
ويذهبُ
لاشيء يخشاه
لا نسر في أعقابه ينحدر
لا طلقة تنفجر
لاغيمة تزمجر
والشط عش أخضر.

هوامش :

1. تجربتي الشعرية - الموقف الأدبي ، العدد 139 دمشق 1982
2. المصدر نفسه
3. تجربتي الشعرية - الموقف الأدبي 139 دمشق 1982
4. أمين الريحاني المؤلفات الكاملة ،المجلد الثاني بيروت 1980 ص 504
5. ديوان أكثر من قلب واحد ص132
6. شوقي بغدادي : الحياة نفسها دفعتني إلى هذا النهر-دراسات اشتراكية 1988
7. ديوان : اكثر من قلب واحد- شوقي بغدادي- بيروت 1955
8. المصدر نفسه
9. المصدر نفسه ص92
10. ياروسلاف سميلياكوف- دار الحرس الفتي 1973ص375
11. ديوان أكثر من قلب واحد ص98
12. المصدر نفسه ص120
13. الديوان ص/56/
14. المصدر نفسه ص/44
15. لديوان ص /72/
16. المصدر نفسه ص /16
17. المصدر نفسه ص/22
18. المصدر نفسه ص/140
19. المصدر نفسه ص 26.
20. المصدر نفسه ص 68
21. الديوان نفسه ص / 152 /
22. المصدر نفسه ص / 54 /

د. سيف الدين القنطار

توقيعات.. على رائعة ت . س .اليوت
الأرض اليباب
" اليهود جزء من خراب هذا العالم"

مدخل :

هل اليهود جزء من خراب هذا العالم، أم أنهم خرابه في أشعار ت- س- اليوت؟ هذا الخراب المريع الذي لا دواء ولا صلاح له، ويكفي الإنسان بعد ذلك أن يسند رأسه إلى الجدار ويبكي..

لم يكن الشاعر فيلسوفاً ثورياً، لم يحاكم الأشياء، ولم يطلق رصاصة الرحمة على عالم اليباب، ليبني عالمه الجميل العامر بالحب والعطاء.. الخلاص عند ت -س- اليوت خلاص استسلام، خلاص لجوء إلى خشبة الألم،إنه

هروب من اليباب إلى السراب، هروب بطريقة ما من مآسي القرن العشرين وجفافه وتفسّخه وضياعه إلى التلاشي في عالم روحي، لكنه هروب شاعري زاخر بالأسطورة والرمز والقراءات.

ت- س- اليوت شاعر من شعراء الإنسانية، ترك أثراً كبيراً في مشاعر وأفكار ناس قرننا هذا.. قرن العذابات الكبيرة، والمتغيرات الكبيرة.. قرن العلم والتقنية الممتلئ بالصناعات والدخان والتلوث والصواريخ والكوارث والظلم، وقد قرأه العرب مرات و مرات، كرهه الماركسيون، لأنه لم يستجب إلى دعاء المادة والمادية التاريخية، والتفسير الأيدلوجي للكون والموت والحياة، وكرهه اليهودُ لأنه وضعهم في قاع هذا العالم القذر، ولم يلتفت إليه الليبراليون لأنه عاد إلى مقعد الدين والخلاص السلفي، ولكن دون شك كان الجميع باستثناء اليهود يشاركونه الشعور بالمرارة ويحسون بشوك الصبار وهو يدلك أجسادهم في عالم حديدي صارم بلا روح أسقط كل شيء. حتى الحب.. فقد صار ميكانيكياً، بلا جمال ولا هدف...!!

ونحن نعيد قراءة ت-س- اليوت.. نعيد قراءة رائعته اليباب نشعر بالحاجة الماسة إلى أن نقتطف عنه شيئاً هاماً يتعلق بوسوسة الروح، وعبق النظافة، ونبض الحياة، الذي يفتقده كون يرتعش من الكارثة النووية، والإيدز والجوع الخراب والدمار...!!

وهذا ما حدا بي لأعيد قراءة قصيدته بصوت مسموع على منبر ثقافي وإني واثقة.. أنني لا أدعوكم إلى التعلق بمسامير الألم على خشبة صليبه ولكن.. لتعبروا كلٌ بسفينة خلاصه إلى مستقبل يتقبل زراعة الورد إلى جانب القمح، والنظافة على مقربة من المصانع، والحب النبيل على مسامع الروتين والعمل اليومي وربما نجد تفسيراً أدبياً، لماذا قرأ أهمُّ شعرائنا السياب وحاوي والدرويش وغيرهم هذا الشاعر بالذات وهم يحملون رؤاهم الجميلة عن عوالم أسَّسوا لها على الرغم من مجازر قرننا القبيحة من خلال توغلنا في عالم " ت -س- اليوت " تتوضح لنا رؤية الشاعر للعالم بعد الحرب العالمية الأولى وقد غدا الناطق الشعري باسم جيل ما بعد الحرب الأولى كما كان همنغواي الناطق باسمه في الرواية، وفي قصيدته المطوّلة يقارن أمجاد الماضي وعظمته بقذارة الحاضر الذي تبدو فيه الحضارة براقة لامعة على السطح ولكنها متعفنة حتى اللب من الداخل.

تتكون تقنية اليوت من تجاور الحداثة المتطرفة بكل ما فيها من تعفن مع الصوفية والرمزية الدينية المستقاة من الماضي. فالشاعر يفهم الماضي على أنه جزء فعال في الحاضر، كما يوضح في قصيدته اعتقاده بأن المادة المتباينة المقتطفة من الماضي يمكن ايلاجها في قلق جديد له هو الآخر فعاليته الخاصة به.

ففي القسم الثاني الذي أتى تحت عنوان " لعبة الشطرنج " نجد الملكة كليوبترا والملكة " Dido " ديدو وهما رمز التضحية والإخلاص جنباً إلى جنب مع ضاربة الآلة الكاتبة وهي فتاة من القرن العشرين تجسد الإباحية والاستهتار بكل مشاعر الحب النبيلة ففي حين أن الملكة Dido وهي ملكة قرطاجة قد قتلت نفسها لأن عشيقها القائد العسكري الروماني " Areis " قد هجرها نجد في الطرف المقابل ضاربة الآلة الكاتبة لا تكترث فيما إذا كان عشيقها قد غادر الغرفة أم لا.

العقم الروحي:

تركز قصيدته اذاً، على العقم الروحي الذي أصاب الإنسان في القرن العشرين وجعله مجرد هيكل يتحرك بلا مشاعر ولا أحاسيس ويتجسد هذا في التصوير الذي اقتبسه اليوت من "ساتيركون" حول "السبيل" " SYBIe " حيث يقول المتكلم " بعيني شاهدت السبيل ولما سألتها ما هي امنيتك أيتها السبيل قالت أريد أن أموت " والقصة هي

أن ثلاث نساء ذهبن إلى أبولو وطلبن منه العمر الطويل فوافق وطلب من كل واحدة أن تملأ يديها بحبات القمح وكل حبة تساوي سنة ولكنهن نسين أن يطلبن الشباب الدائم، وهذا يعني أن هؤلاء النسوة الثلاث قضين شيخوخة طويلة جداً فأصبح الموت رغبة، ترى ماذا يريد اليوت أن يقول؟ إنه بالتأكيد يرمي إلى تأكيد حقيقة تتخلل القصيدة برمتها وهي أنه عندما تفقد الحياة حيويتها فالموت أجدر والإسقاط هنا واضح جداً فالإنسان في مطلع القرن العشرين وفي ظل هذه الحضارة الزائفة قد فقد الحيوية الروحانية فغدا بذلك ميتاً في الحياة برغم ما تزخر به هذه الحضارة من زخرف. نجد هذا المعنى متجسداً في أبيات القسم الأول المعنون " دفن الموتى " حيث يتحدث اليوت عن عفونة هذه الحضارة حتى اللب فيقول:

يا بن الإنسان!!

ماهذه الجذور المتواشجة؟! وأية أماليد تطلع

من هذه القمامة المتحجرة؟

الا إنك لا تملك قولاً أو ظناً، إذ أنت لا تعرف

إلا كومة من الأوثان المهشمة، حيث تخفق الشمس

وحيث لا تجود الشجيرة الهالكة بالمأوى

ولا الحجر اليابس بخرير الماء.

- لو كان ثمة ماء لوقفنا .. وشربنا-

في الأبيات السابقة يقتبس اليوت من سفر حزقايل (162) حيث يخاطب الله نبيه قائلا " يا ابن الإنسان، قف على قدميك ولسوف أتكلم إليك " ويخبره بمهمته التي هي الوعظ بقدوم المسيح إلى شعب ملحد ومشاغب. وحيث حكم الله على بني إسرائيل لعبادتهم الأوثان بقوله: " ولسوف تتحطم أوثانكم " ويعبر اليوت عن هذا الجذب الروحي الذي أصاب الإنسان نتيجة ابتعاده عن القيم الاخلاقية المستمدة من الدين بيباس الأرض وانحباس المطر حيث يتوق المتكلم إلى سماع صوت الماء كحد أدنى من طموحاته بعد أن فقد الأمل في العثور على الماء يقول اليوت في " مقاله الرعد " هو القسم الخامس من القصيدة:

لو كان ثمة ماء لوقفنا وشربنا

أما بين الصخور فلا يملك المرء أن يقف أو يفكر

العرق جاف والأقدام غارقة في الرمال

لو أن ثمة الماء وحده بين الصخر

إنه ثغر جبلي ميت ذو أسنان نخرة لا تستطيع أن تبصق

ونتيجة لهذا القحط الروحي أصبح الإنسان يعاني من تعب دائم وأصبح يحلم بالراحة التي لم يعد يجدها حتى في الجبال:

" لا يسع المرء هاهنا أن يقف أو يرقد أو يجلس

ليس هنالك حتى الصمت في الجبال

بل رعد عقيم جاف بغير غيث

ليس هنالك حتى العزلة في الجبال

- أموات... أموات أموات -

وسبب هذا القلق وعدم الراحة كما يراها اليوت في غياب القيم الروحية التي يجسدها المسيح عليه السلام فالإنسان المعاصر نبذ الروحانية واعتنق المادية ونتيجة لذلك فهو ميت في الحياة ويعبر اليوت عن هذه الفكرة في بداية القسم الخامس من القصيدة الذي يحمل عنوان " مقالة الرعد " عندما يتحدث عن إلقاء القبض على المسيح وكيف أن الحياة قد ذبلت بعد غيابه:

بعد ضوء الشعلة المحمر فوق الوجوه المتعرقة

بعد الصمت الصعيقي في الحدائق

بعد النزع في الأماكن الحجرية

الصراخ والعويل

السجن والقصر ورجع الصدى

رعد الربيع فوق الجبال النائية

من كان حياً فهو الآن ميت

ونحن من كنا احياء نحتضر الآن

- الرعاع المقنعون -

ويتنبأ اليوت بدمار هذه الحضارة الزائفة التي تحمل في داخلها بذور الفناء ويقتبس اليوت هنا حلماً كان قد رآه الفيلسوف الإنكليزي " برتراند راسل " حيث رأى لندن تنفجر في الهواء البنفسجي كما يرى اليوت أن الناس في ظل هذه الحضارة المتعفنة قد أصبحوا رعاعاً لا لون لهم ولا هوية تتعثر خطاهم لأنهم لا يملكون الرؤية الواضحة. يقول اليوت في مقالة الرعد:

ما ذلك الصوت العالي في الهواء

تمتمة الندب الأمومي

من أولئك الرعاع المقنعون المحتشدون؟

فوق سهول لا متناهية، تزل بهم الأقدام في التربة المتصدعة

ويحيق بهم الافق المسطح وحده

ما المدينة القائمة فوق الجبال

تتصدع وتترمم في الهواء البنفسجي

بروح متساقطة

القدس - أثينا - الاسكندرية - فيينا - لندن زائفة

- سلة الفساد... واليهود -

ويصل تشاؤم اليوت إلى القمة حين يبين لنا أن الفساد الذي ضرب قلوب الناس قد وصل إلى درجة تستعصي على الإصلاح. وهنا يشير اليوت إلى محاولة اليهود في الأسر البابلي تذكر كلمات الرب عسى ولعل يغفر لهم ويفرّج عنهم بعد أن صبّ عليهم صوت عذاب على يد القائد البابلي " نبوخذ نصر " الذي ساقهم إلى الأسر.. وعندما يكتشف هؤلاء انه ليس بوسعهم تذكر كلمات الرب للتوبة طمعاً في الافلات من الأسر يبدؤون في البكاء. هنا يسقط اليوت هذه الحالة على الناس في مطلع القرن حيث وصلوا إلى فساد عصي على الاصلاح يقول اليوت في القسم الثالث الذي يحمل عنوان " غطة النار " " The Fire sermon " عند مياه ليمان جلست وبكيت

ومياه ليمان تعني نيران الشهوة، وكلمة ليمان تعني مومس أو عشيقة و هذا الفساد الواسع النطاق يتجلى على أشده في تعهير الحب الذي لم يعد سوى اغتصاب وممارسات جنسية تخلو من أية مشاعر ويعبر اليوت عن ذلك بذكره قصة الملك " tenr " الذي اغتصب أخت زوجته واسمها فيلوميلا وقطع لسانها كي لا تبوح بالسر بيد أن الآلهة حولتها إلى عندليب كي تنجو من غضب ذلك الملك الفاسق:

صورة اغتصاب فيلوميلا، الذي يفرضه الملك البربري

بقحة بالغة، ومع ذلك فان العندليب هنالك

قد أفعم الصحراء جملة بصوت حرام

وهو ما فتئ يصرخ والعالم ما زال يثابر

" جغ - جغ " لآذان قذره

- جمال الحب وقذارة العصر -

هنا يقارن اليوت عظمة الحب والجمال في الماضي بتفاهة المشاعر ورخصها في العصر الحالي. ويلجأ اليوت إلى اقتباسات أدبية ليوضح هذه الفكرة فيقتبس من الشاعر الانكليزي "أدموند سبنسر " أبياتاً من قصيدته التي كان الشاعر سبنسر قد نظمها لتصوير عرس على ضفاف نهر التايمز ويبين فيها جمال العروس الأخاذ فحواري النهر أصابتهن الغيره وغادرن النهر في حين أن حواري النهر هذه الأيام قد غادرن النهر لما أحاق هذا المكان من قذارة ومهانة هنا يتجاور الماضي بكل عراقته وقيمه الأخلاقية والروحانية مع انحدار الحاضر وقساوته، يقول اليوت " في غطة النار " :

تحطمت خيمة النهر والأصابع الأخيرة لورق الشجر

أخذت تنكمش وتغوص في الضفة الرطبة

وتجوب الريح الأرض البنية دون أن تُسمع

حوريات الماء رحلن

أيها التايمز العذب، تسلسل بهدوء ريثما أتم أغنيتي

- نـهر يطفح زيتاً وقاراً -

ويطور اليوت هذه الفكرة حين يقتبس من واغوس قصة البنات الثلاث لنهر الراين، التي تحكي قصة مغادرة الحوريات لنهر الراين بعد أن اختفى الكنز الذي كانت الحوريات تحرسه والذي كان يضفي الجمال والرونق عليه فجذب الحوريات إليه: يصور اليوت النهر الآن بأنه ينضح زيتاً وقاراً. هنا يتجاور الماضي المتألق كما أسلفت بالحاضر المتعفن- يقول اليوت " في غطة النار".

النهر ينضح

زيتاً وقاراً

والقوارب تقاد

وأشرعة حمراءعريضة

تتمايل على الصاري الثقيل باتجاه الريح

وتبحر السفن

كتلاً خشبية منجرفة

(تلقاء) ضفة غرينتش

قبالة جزيرة الكلاب

- الأسـطورة-

ويلجأ اليوت إلى اسطورة الملك الصياد، التي أخذها من كتاب "جيس وستون" المعنون "من الشعيرة إلى الرومانسية" وذلك كي يصور القحط واليباس الذي أصاب البلاد فالملك عاقر وشعبه أيضاً عاقر والأرض يباب ولا تزول هذه اللعنة إلا بقدوم غريب يجيب على أسئلة تتعلق بطقوس الخصب. ونلتقي مع الملك الصياد في نهاية القصيدة حيث كان يجلس على الشاطئ يصطاد والسهل القاحل خلفه. يسوق اليوت هذه القصة كي يبين لنا اليباس الروحي الذي حل بالإنسان المعاصر وجعله عاقراً روحياً.

وعلى الرغم من قتامة الصورة يقدم لنا اليوت بصيصاً من الأمل للنجاة إذا ما أصلحنا الخطأ وكأن لسان حاله يردد الآية الكريمة " لا يغير الله ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم" ويتجلى ذلك ، بتضمينه قول النبي أشعيا للملك حزقيا المريض الذي كانت مملكته تحت الاحتلال الاشوري " هكذا يقول الرب، رتب بيتك، لأنك تموت و لاتعيش "

صلى حزقيا طالباً الرحمة فأجابه الله واعداً إياه أن يسترد بلده من قبضة العدو، كما منحه خمس عشرة سنة أخرى من العمر. يقول اليوت في نهاية القصيدة:

جلست على الشاطئ

اصطاد، والسهل القاحل خلفي

هل أرتب أرضي على الأقل؟

كما يقدم اليوت مخرجاً من هذا المأزق من خلال نصائح الإله باراجاف حيث تقول الاسطورة الهندية أن ثلاث مجموعات (اله- بشر- شياطين) ذهبوا إلى الآله الأكبر باراجاف وطلبوا منه نصيحة فقال لكل مجموعة " Da وكل مجموعة فسرت Da على طريقتها فالنصائح الثلاث:

تصدقوا Datta- تعاطفوا Daydahum- أضبطوا أنفسكم Damyatta

يمكن أن توفر مخرجاً من هذا الخراب الروحي الذي حل بالإنسان المعاصر.. ويرى اليوت أن الخلاص يكمن في الرجوع إلى الدين المسيحي النقي. فإذا ما نفذ الإنسان هذه الوصايا أي ممارسة الإحسان وابداء التعاطف وضبط الشهوات فإن الإنسان سيصل إلى مرحلة من هدوء البال تفوق التصور حيث يستعمل اليوت الكلمة السنسكريتية SHANTI لتأكيد هذا المعنى،ويستند إليوت إلى كلمات بولس للمسيحيين الأوائل " وسلام الله الذي يفوق كل عقل يحفظ قلوبكم وأفكاركم في المسيح يسوع "

-مــخزن الـرمـوز-

باختصار كان تصوير اليوت في رائعته " الأرض اليباب " الخراب الروحي الذي أحاق بالإنسان المعاصر من خلال أساطير ورموز استمدها من الماضي والحاضر بحيث القصيدة مخزناً لرموز و أساطير واقتباسات استمدت من مختلف العصور.

فمن استطاع أن يفتح قلب الرمز؟ من استطاع أن يسقي الأسطورة من عرق الخوف البارد أمام الجلطات القلبية، والدماغية، ونقص التروية، وخراب النفوس، من استطاع أن يغسل أصابع الابداع بماء الورد وطهر الحياة وسيناريو البقاء الأخاذ، من استطاع فليوقِّع.. على رائعة ت- س- اليوت، ولينشر أشرعته ويمضي بحثاً عن نقاء وعالم جديد، فقد حرك إليوت هذا الراكد في أعماق الكون والناس.

فمن ينجو بعده دون سفينة، وينطلق إلى مخازن الأساطير والرموز يقتبس درباً، ويفتح ثَغرة في جدران الظلام...؟!

-هنادة الحصري

قراءة نقدية في رواية
<< أيام مع الأيام >>
للكاتبة: كوليت خوري

أولاً: تقديم:

هذه هي الرواية الرابعة، للأديبة السيدة كوليت خوري، بعد رواياتها، ((أيام معه))(1)، ((ليلة واحدة))(2)، ((ومرَّ صيف))(3)، وتأتي هذه الرواية، لتبلور ملامح الأدوات الفنية لدى الكاتبة، على مستوى الرؤية والسرد، وتؤكد تجربتها الروائية والفنية في هذا المجال.

وأول ما يشدُّ الانتباه في هذه الرواية، هو عنوانها، ((أيام مع الأيام))، فهذا العنوان مع سابقيه من عناوين الروايات المذكورة، يشكل ملمحاً زاهياً، يبرز علاقة الكاتبة مع الأيام، وتجربتها معها، وكأن قصتها مع الأيام، تختلف عن قصص الآخرين وتجاربهم، يخيل للقارئ وكأنه كلام إنسان حمل من مآسي الأيام ما حمل، فناء بكلكله منها، وأضاف أحزانها إلى ما سبق من أحزان، كأنها أيام حزن، أضيفت إلى سابقاتها، وصاحبها يقطع هذه الأيام لأجل محدود. والحقيقة التي نلمسها أن صاحبة أيام مع الأيام ما زالت واقفة، قادرة على الحركة والصمود والفعل، وهو ما يقلب الصورة، وهذه العبارة ((أيام مع الأيام))، تعبير عن قدرة لا محدودة على تخطي الآلام، وتذليل المصاعب، واستخراج الفرح من الحزن، الفرح الذي تحوله شعاع نور، لمستقبل تعيش من أجله. وهنا بيت القصيد،هنا الإثارة الكامنة لحفز القارئ للدخول في عالم الكاتبة الروائي، والوقفة التحليلية لغلاف الرواية تؤكد مصداقية ما ذهبنا إليه. خطوط كلمات العنوان، بانحناءاتها، والصورة في نظرتها للمستقبل المستند إلى ماض، تشير إليه خصلات الشعر الملتفة حتى صفحة الغلاف الثانية، وكأنها سهم يشير إلى عمق الرواية، ويحث الخطى للولوج فيه. ((نعم... في أعماق نفسي كنت أعرف. لكنه لم يمر في بالي أنني في تلك اللحظة، كنت أودع مرحلة كاملة من هذا العمر العابر أمام عرش الزمن... عمري أنا! مرحلة كاملة... من أيامي مع الأيام))(4).

ثانياً: الرواية:

وما يشكل ملمحاً أساسياً في هذه الرواية، هو ميل الكاتبة الظاهر إلى جمال الأسلوب، ورقة العبارة وشاعريتها، يغلف ذلك ميلٌ إلى ضغط زمن الخطاب، يكاد يكون مساوياً لضغط الزمن على الكاتبة، وقوتها المعاكسة لقهر هذا الزمن. كذلك نلمح تسريع وتيرة السرد تارة، والإسهاب فيه تارة أخرى، ومن أجل ذلك، فقد اعتمدت في الأولى تقنيات الحذف والتلخيص، فأسقطت حلقات كاملة من الزمن الحكائي،

ولخصت حلقات طويلة منه ((طبعاً أعرفه من زمان، كيف ظننتموني تعرفت إليه منذ أيام فقط؟... أهكذا ببساطة اعتقدتم أنها مغامرة لاحت لي... فجرفتني؟)). واعتمدت في الثانية اسلوب الإسهاب ((قلت سأروي القصة بسرعة، أخطأت، فهي أولاً لا تروى بسرعة لأنها طويلة، تنساب على مدى سنوات وسنوات)).

وهذا الملمح، الذي ذكرناه، يزينه سمات عدة، تعززه، تبدو واضحة في ما يلي:

1- شغف الكاتبة بالوصف والتصوير وبراعتها فيهما، تصف الحب ((لطالما تبختر تحت جفني، وتسلق أهدابي،لطالما تمشى في أوصالي، وهرب من الأنامل، لطالما ارتعشت به ذرات كياني... حتى أنني كنت دائماً حائرة لا أدري أهو الحب... أم أنا)). وهو بالتالي مؤشرٌ ثرٌ على مخزون شعري كبير.

2- غنى تجربة الكاتبة الروائية، وثراؤها، هذه التجربة التي تنم عن حسٍ مرهف، ونفس شاعرية، ومعانقة حميمة للحياة، وهمة طموحة، ترنو إلى مستقبل، وما صادره الزمن من ماضي أيامها في مخيلتها، وحجزه، فهو أمانة لمستقبل أيامها.

3- غنى الزمان والمكان، للزمن مع الكاتبة قصة طويلة، إنه صراع مرير، وصرختها العميقة ((آه... يا زمن)) ليست شكوى، وإنما تحدٍ لهذا الزمن. وسواء أطال هذا الزمن أم قصر، فلها معه صراع، ولهافي النهاية كسب الجولة. وأما المكان، فله طعم آخر، لاسيما إذا كان هذا المكان، ملتقى الأحبة أولاً، ومهد الطفولة ثانياً، ومرتع النفس والصبا، إنه الوطن الأم .

ثالثاً: علامات مميزة للرواية:

1- الإهداء: كتبت في صفحتها الأولى إهداء روايتها إلى جدتها، الجدة التي حملت اسمها ((أسمى))، هذا الاسم، الذي لم تكن تحبه، ثم مع الزمن تعلقت به وأحبته. هذه الجدة التي حملت في عينيها لون أشجار الزيتون الباسقة، الجدة التي غمرتها بحنانها، فأهدت لها أيامها المغمورة بالدمع والحنين. وكأن الكاتبة، رمزت بهذا الإهداء إلى الروح العربية الأصيلة للجدة التي جاءت من فلسطين، تحمل هدير بحر عكا. ولهذا مدلولان، الأول: التعلق بالجدة نبع الحنان، وفيض القصص التراثي الحبيب، والثاني: وحدة التراب العربي، تقابل وحدة هذا الشعب.

2- التعريف بالرواية: تعريف الكاتبة بعنوان روايتها في الصفحة التالية للإهداء، ممهوراً بتوقيعها ((أيام مع الأيام)) أيام صادرها الزمن في مخيلتها، وحجزها أمانة للمستقبل وها هي ترد الأمانة للمستقبل، وهي تؤمن بمستقبل زاه ومشرق، وفي ذلك عبرة مفادها، أن لا يأس مع الحياة ((هذه المرة أردت أن أؤكد لحبيب، ولنفسي أننا رغم كل شيء، ورغم الدنيا، ما زلنا واقفين على أقدامنا....

3- استهلالة أبيات الشعر: تستهل الكاتبة مطلع كل قسم بأبيات شعر، القسم الأول يبتدئ ببيتي شعر للشاعر بدوي الجبل، ومفادها ((كره القيد مهما كان، سواء أكان فكراً، أو قيد لسان، وحتى لو كان قيد وزن في الشعر وهو سر خلوده وجماله))، ودلالة هذا أن الكاتبة تعشق الحرية، وتكره العبودية، وهذه الحرية التي تنشدها لنفسها، إنما هي مطلب حياة لشعبها ووطنها.

- وتستهلّ القسم الثاني: ببيتي شعر للشاعر كمال ناصر، ومفادهما ((أن الحب صفاء ونقاء))، ودلالة هذا، أن الكاتبة تفنى في الحب كما تعيش فيه.

- وتستهل القسم الثالث: ببيت شعر للشاعر نزار قباني، ومفاده ((حب دمشق))، ومن لا يحب دمشق كحب الكاتبة، وهي روح العروبة، وقلبها الخافق، ودمشق أرضاً وسماء وشعباً هي موطن الحب والوفاء.

4- تجربة الكاتبة الروائية وثقافتها: هذه التجربة التي نمت بالجهد والمران، غذَّتها ثقافة واسعة، في المطالعة والصحافة، وخبرة الحياة، مع تشابك العلاقات الإنسانية، بين قيد وانعتاق، وحب وكره، وموت وحياة، ولقاء وتشرد، وأحلام وذكريات. وقد أفادت الكاتبة من هذه التجربة، أيما إفادة، فكانت روايتها قمة في الموضوع الذي تطرحه، والبطلة التي تسرح في فضاء هذا الموضوع، تتناول موضوع المرأة، لا الأنثى، وإنما الإنسان، هذا المخلوق الذي لا يقل عن الرجل قدرة وعطاء، وهي إذ تقدم بطلة قصتها ((أسمى)) تقدمها بصورة مشرقة، إنسانة تبحث عن الحياة مع الرجل لتكمل مسيرة الحياة معه، لا لتخترق حجاباً للوصول إليه، ولا لتركع خاشعة بين يديه.

رابعاً الشكل:

يخيل للقارئ المتعجل لرواية ((أيام مع الأيام)) أنها أقرب في تركيبتها إلى التلقائية منها إلى التدبر المحكم، ولكن يكفي أن يتعمق هذا القارئ في باطن النص ليجد له تصميماً هندسياً دقيقاً، يشد بنيته من الداخل، ويكون منطقه القصصي.

أ- الزمان: أول ما يلاحظ في هذه الرواية، هو أن أحداثها لم ترد في سياقها الطبيعي، فهذه الأحداث، التي بدأت عام 1969، واستمرت مدة ثماني سنوات تشكل بالنسبة لتلك الفترة التي عاشتها سورية ولبنان والقضية الفلسطينية تاريخاً متلاحق الأطوار، يتجه من ماض ما إلى مستقبل ما، عبر حاضر أو شبه حاضر، وقد اصطنعت الكاتبة لها نظاماً فنياً، جعلها تتقاطع، وتتداخل حسب خطة مدروسة، فتصرفت في الزمان طرداً وعكساً، وتنقلت بلا هوادة، ذهاباً وإياباً بين أقسامه.

تمتد الرواية على مدى ثلاثمائة وتسع وسبعين صفحة من القطع المتوسط، وتنتظم مادتها في ثلاثة أقسام متباينة متكاملة هي ((معرفة حبيب متى وأين، اللقاء الثاني وبيروت، اللقاء الثالث في باريس والعودة للوطن)).

وتوزع أقسام الرواية كالآتي:

1- القسم الأول: يمتد على مائة وصفحتين (11-112) ويضم تسعة مقاطع كالتالي:

المقطع	1	2	3	4	5	6	7	8	9
عدد الصفحات	4	10	6	14	10	18	18	12	8

وينتهي القسم بحكمة ((وكان الأسى يملأ قلبي، لا لأني مثل الريشة وحيدة ومشردة إنما لأن الريشة تتعرض للفناء إذا ما كان ممنوعاً على الرياح أن تهب)).

2- القسم الثاني: ويمتد على مدى مائة وست وتسعين صفحة (113-308) ويضم خمسة عشر مقطعاً:

المقطع	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
عدد الصفحات	12	14	12	20	12	10	17	15	11	11	13	13	10	13	10

3- القسم الثالث: ويمتد على مدى تسع وستين صفحة (309-379) ويضم خمسة مقاطع.

المقطع	1	2	3	4	5
عددالصفحات	19	14	13	11	14

يبدأ القسم الأول برواج الخبر، قصة حب ((أسمى وحبيب))، ويحتل هذا القسم أبرز المراكز وأقواها في الرواية،فهو البداية والنهاية والوسط، وبحكم هذا الموقع، تشد وحدات القسم الأول نص الرواية شداً متيناً، لتعطي حب أسمى وحبيب قيمة الحدث الرئيسي، مصداقاً للعنوان، وتجعل الرواية الإطار العام التي تتدرج ضمنها بكيفيات متنوعة، كافة المقاطع الأخرى، والنقلة المفاجئة لجو السرد الروائي ((طبعاً أعرفه من زمان... كيف ظننتموني تعرفت إليه منذ أيام فقط؟.....))، تفاجئ القارئ بسرعة الحدث وغرابته، فيستأثر باهتمامه منذ المطلع، وقد أمكنها ذلك في المقطعين الأول والثاني، في لقطات خاطفة، أكسبت بداية الرواية إيقاعاً متوثباً، فإذا ما استوى لها ذلك قدمت أجواء الأحداث في المقاطع الثلاثة الأخرى، حتى إذا ما وصلت المقطع السادس، كان اللقاء بحبيب، ثم انتقلت لتقدم نفسها في المقطع السابع، وتسهب في أحداث اللقاء في المقطع الثامن، والفراق في المقطع التاسع.

ويبدأ القسم الثاني بلبنان الأنشودة الرائعة، وحكايات الحب في بيروت، وأيام الفرح ((فرح الولدين سامر وعامر بلقاء والدتهما أسمى، حب يولا وادوار، وجبران وعشقه امرأة متزوجة...))، ولم تنس ذكر دمشق، وأنها مدينة العلاقات العابرة، وهاتف حبيب وعلبة السجائر، وعيد ميلاده والزهرة الزرقاء، وهموم الأصدقاء ((كمال يحمل فلسطين في صدره))، وليون ((الذي عندما يضحك، ترن في

أذنيك دموع التاريخ.... وعندما يعزف يحمل إليك تراث العالم.... وعندما يفتح لك ذراعيه، تحضنك الإنسانية)). وانتحار صديقة، ومرض صديق بانهيار عصبي، وهجرة صديق، وهرب آخر، وإصابة الجدة بجلطة دماغية ثم وفاتها، ونديم ابن العم الذي ((استطاع أن يملك الحرف، وأن يلعب به وفق مزاجه، ورفض أن يسخره إلا لقناعته)) ويولاند الصديقة اللبنانية.

المقطع الأول والثاني والثالث والرابع لبيروت، وشارع الحمراء، والخامس والسادس حتى الرابع عشر حبيب وأيام معه، والمقطع الخامس عشر وقفة مع النفس. خصصت المقاطع (6-12) للتعرف على حبيب، من حيث هو الطرف الثاني في قصة الحب وتتناول فيه بقية الشخوص وشبكة العلاقات.

يمثل المقطع (السادس) شكل العلاقة بين حبيب وأسمى ((هل تتزوجينني...؟)) كما يمثل المقطع الأخير الخامس عشر، وقفة مع النفس لمناقشة دور العقل والعاطفة في الرواية، كما يمثل البدء بالنسبة للحب ((كان يجب أن تبتدئ قصة حبيب من هنا...))، والنهاية، لأن المقطع يمثل مرحلة وداع مرحلة من العمر، أمام عرش الزمن، عمر أسمى. وهي مرحلة كاملة من أيامها مع الأيام، وتتأكد وظيفة هذا القسم مضمونياً بالمرتبة التي رتبت فيها الرواية شكلاً، داخل النظام الحدثي في الرواية، إذ تتبوأ مكاناً يقع في نصف المسافة، أوما يزيد على ذلك //196// صفحة.

ويبدأ القسم الثالث بمعالجة هموم أسمى، في المقطعين الأول والثاني في دمشق وبيروت، والثالث اللقاء ثانية بحبيب بعد ثماني سنوات، وقضاء خمسة أيام معه في باريس، وتعود في المقطع الخامس لترد على الإشاعات، وتثبت معرفتها لحبيب، والزواج منه.

خامساً الزمن:

للكاتبة مع الزمن قصة أخرى ((آه يا زمن... وللمرة الألف... آه يا زمن))، تشكوه، وتتلذذ في معاركته، تصارعه، ولا تستسلم له، تذكر الماضي لترسم الحاضر، وتشهد الحاضر، لترنو إلى المستقبل، أبداً همتها في صعود، تتخطى عثرات الزمن، وهي تحرص على أن تتلافى الآلية الرتيبة في تنقلاتها بين الأزمنة، تجعلها تتقاطع بكيفيات متنوعة، أعطت الأحداث لا سيما القسم الثاني منها من مسار الرواية نظاماً فنياً مهندساً بحذق كبير. وزمن الرواية مليء بالتضاريس الزمانية، فصول في الحاضر، ثم قفزة زمانية مباغتة للماضي عبر ثمانية أعوام ، ثم عود سريع إلى الحاضر، ثم قفزة زمانية وثبة فجيئة في الزمن المطلق، ثم تراجع فوري إلى الماضي، فطفرة خاطفة إلى المستقبل، فارتداد مباشر إلى الحاضر، وكأن الماضي هو الحاضر والمطلق والمستقبل، المستقبل الذي تنشده، وتؤمن بأنها ملاقيته.

إن تركيب الرواية على هذا النمط من تشابك الأزمنة، يحمل القارئ على أن يعيش، الأحداث في أوقاتها، متعاكسة مع صيرورتها، يتطلب من ذهنه أن يعمل باستمرار على التنسيق بين مقاطع تلك الأحداث حتى يستوي له امتدادها الطبيعي، ويجد الذهن في هذا النشاط التأليفي لذة ما كان ليجدها في رتابة النظم الخطي. وإن دل هذا

الافتنان في الصياغة على شيء، فإنما يدل على أن كوليت خوري، قد استوعبت بحذق آخر ما وصلت إليه أساليب التشكيل القصصي، وهذا ما يصلها بتيار الرواية الجديدة، الذي أخذ يؤثر في الأدب العربي في الستينات، وبدت آثاره جلية في الثمانينات.

سادساً التداعي:

صيغة أخرى، من صيغ النظم القصصي، معتمد على توارد المعاني في المكان، حسب مبدأ التناسب، حيث امتد التداعي كالجسر، يعبر عليه السرد من حافة الزمن الأول إلى حافة الزمن الثاني، وهكذا كلما وجدت لذلك ضرورة وكلما انقسم السرد زمانياً، التأم معنوياً على هذا النحو من تجاذب الكلام. والتداعي أيضاً من أبرز الظواهر الفنية في الرواية الجديدة، وقد تبلور خاصة في نمطين معلمين في أنماط الإنشاء القصصي: تيار الوعي و(الفلاش باك).

سابعاً أسلوب السرد:

الراوية غير الكاتبة، فهي شخصية أخرى تدل عليها في النص ((أمارات القصص)) تنتقل الرواية عبر الزمان، فهي تسرد الأحداث من زاوية الماضي البعيد، وتارة من زاوية المستقبل البعيد، وقد تتحلل من قيد الزمان، لتحلق في فضاء الديمومة. ومع أن زمن الرواية هو زمن تاريخي يمتد من 1969 وحتى 1977، زمن تاريخي تصف منه الراوية قصة حب إنسانية، تلعب الذاكرة دورها في توارد الأحداث و

تسلسلها وانتهائها، وتعتمد التأريخ الدقيق بعض الأحيان عام (69)، وقبل (ثماني سنوات)، و (يوم الجمعة)، تنتقل الراوية عبر الزمان والمكان، ترى النفوس من الداخل أحياناً، فتصف ما يختلج في ضمائرها، أو تتحرك في أعماق الذاكرة، ولا تهمل الوصف الخارجي، فتتناول الشخوص وحركاتهم، والأماكن ووصفها، والبلاد والمدن وأحداثها، وتعطينا الوقائع بأفواه شخصياتها ذاتها، كما تراها عيونها، وتعيها عقولها.

على أن الراوية حريصة على تمييز ذاتها عن أشخاص روايتها بما تبديه تجاه أقاويلهم أو تأويلهم من تحفظ ، ومن تقبل أحياناً أخرى، ولا تخفي تعاطفها مع ما ينسجم مع رؤيتها.

بدت في الرواية الخطابات المباشرة من الراوية إلى المروي له من القاص إلى المقصوص له، وترمي من وراء ذلك إلى إقحامه في خضم الأحداث كأنه طرف فيها. وهذه أيضاً من خصائص الرواية الجديدة، التي تخرج القارئ من سلبية المتلقي إلى إيجابية الفاعل، إن لم يكن في الأحداث ذاتها، ففي عملية روايتها. ولهذه الظاهرة التشكيلية دلالات تؤكد نزعة فنية عميقة، تسعى إلى التأليف بين الحداثة والعراقة، حداثة تقنيات الرواية الغربية الجديدة، وعراقة تقاليد القصص العربية.

ثامناً الأسلوب:

الأسلوب في أقرب مداه تعامل مع اللغة، وفي أبعد مداه تعامل من خلال اللغة مع المجتمع والكون.

يتحدد أسلوب كوليت خوري في هذه الرواية، باختيار أولي، وهو ازدواج الكلام بين معرب ودارج ،

وبعض ألفاظ في الفرنسية، معرب يتبوأ موقع السرد، ودارج يحتل مركز الحوار، والكلمة الدارجة تكاد تكون محدودة في الرواية، جاءت على محمل التوثيق والمثال. وفيما بين السرد= رواية= أسلوب غير مباشر (حكاية أفعال أو أحوال)، والحوار = تمثيل= أسلوب مباشر (حكاية أقوال)، يجري الكلام على مستويين من التعبير، تعبير ثقافي، متجذر في التراث العربي العام، وتعبير واقعي منغرس في بيئة بيروت (خاصة) والشام عامة.

-المستوى المعجمي: يمكن تصنيف معجم كوليت خوري حسب ثلاثة معايير: (السجلات، والمصطلحات، والصفات).

أ-السجلات: أكثر الألفاظ من المتداول، كلمات قريبة المعنى، مأخوذة إجمالاً من قاموس اللغة العصرية، تداخلها في بعض المواقع ومفردات دارجة أو ألفاظ افرنسية أشارت إليها الكاتبة إشارة صريحة.

ب-المصطلحات: وتنتمي المفردات إلى مصطلحات شتى، ولكنها تتوزع بين المصطلح السياسي، والمصطلح الاجتماعي، والمصطلح النفسي، والمصطلح التجاري، ((حزب، أخلاق، جنس، طمأنينة، حنو، شفقة، رحمة، ضحك، فرح)).

ج-الصفات: معجم متأصل في المحسوسات، وثيق العلاقة بالحياة العملية، وأوضاعها، والحياة الاجتماعية ومظاهرها، والشخصيات وحركاتها وتصرفاتها، وصيغ الوصف غالباً ما تأخذ:

1- طابع اللقطات المركزة السريعة،وتصور بكلمة واحدة، أو عبارة، تفاصيل الحدث وربما كانت اللقطات المركزة طويلة، وتصور المشهد أو الحركة، أو العمل ((صحيح أنني ما زلت مقبولة الإطلالة، وأن مظهري يخدع، وضحكتي الطفلة الرنانة تتحدى الشباب... لكن عمري يزحف قانعاً نحو الأربعين))

2- والوصف قد يكون واقعياً يصور الأمور على حقيقتها، وقد يكون خيالياً يمثلها مجازياً ((الذكرى تنبش أيامي الماضية، وتتفرط في خيالي ذكريات تقطر حنيناً))

تاسعاً دلالات واستنتاجات:

-النص و على مستوى القول فيه، هو بحث عن أجوبة لأسئلة مطروحة، وزمن الحوار في حركته ينمو في هذا الاتجاه، ينمو الحوار/ القول جواباً، أو ينمو القول بالحوار بحثاً عن الإجابة، كأن القول هو قول التعرف على القائل....

-استطاعت كوليت خوري إبداع شخصيات قادرة على الرؤية والنطق في عملها الأدبي، وبدت هذه الشخصيات متحررة من هيمنة الراوية البطلة، ومن تسلطها، فلم تعد البطلة بانية العمل الروائي في سبيل نصرته، وإنما تنوع في مأساويتها، وأصغت هذه البطلة إلى أصوات الشخوص الأخرى، وهي تصارع ضد موقعها المهيمن.

- الراوية في عمقها، تفصح عن وجهة نظر فكرية تحيل على الصراع في الأفكار والأحداث، وتؤوله، أو تفهمه، فهي تبني عالم قصَّتها من هذا المنظّور، من حيث هو موقع فيها يتحكم بطابع الشخصيات، بسياق زمن القص وتقنيته، بمفهوم الراوية وعلاقتها بهذه الشخصيات أي بمجمل ما يشكل بنية العمل في نسقه.

- الراوية في الرواية منحازة إلى بطلتها، الشخص أو الرمز، منحازة من موقع له هويته، منه تنطق، ومنه تمارس اللعبة الفنية، أو باتجاهه تمارس هذه اللعبة، بانية عالم قصَّتها، فالموقع هنا أبداً أيديولوجي، لكن هيمنته تعني في نظر الكثيرين هيمنة هوية أيديولوجية معينة. والانحياز في ضعفه، وفي رقيه الفني هوية موقع، ينحاز لقيم مضيئة، تجابه بها وعلى المستوى الثقافي / أيديولوجي، قيماً أخرى مظلمة، وسائدة في مجتمعنا العربي، قيماً تشكل في تسلطها معاناة الإنسان العربي، وبالتالي، فإن الانحياز هو في معناه العميق، إقامة بنية عالم يحيل على مرجع له، واقعي، ويتوجه في دلالته نحو مزيد من الوعي، أو نحو وضع الإنسان القارئ، موضع المساءلة، والرؤية الكاشفة.

- الكاتبة معنية بهذه الهوية، وإن نجحت فنياً بتلبس لبوس الحيادية، وتوسلت إلى تقنيات الخفاء.

- ينهض عالم القص في معظم الزمن بصوت راوية تتذكر، ينطلق صوتها في نطقها ورؤاها حراً في الزمان والمكان، و ينمو هذا القص بمنطق يأتي من الذاكرة، تتذكر من تروي، يتقاطع القص التذكري، مع أسلوب اللقطة المشهدية، تشهد الراوية على ما تروي (فيلم السينما)، وتشهد أيضاً على ذاكرتها، وتتسق عناصر القص، وتتناغم باتجاه توليد دلالة المواقع، أو يتداخل الواقع، وتعادله مواقع النطق والفعل، فتنهض البنية بتقنيات لها تخلق طابع التماسك.

- بالتذكر يتكسر زمن القص، يتكسر وهو ينفتح على أزمنة له متعددة، مبالغ في تعددها، إنها أزمنة تذكره ماضيها الذي تراه من جديد، ومن الزوايا المتعددة يتكامل المرئي، وشأنه في ذلك شأن اللوحة التشكيلية التي تتقاطع الخطوط والألوان فيها معبرة عن تقاطع الرؤى، وهي تنظر إلى ما تنظر إليه من زواياه المتعددة.

- نلحظ اهتمام الكاتبة بتقنيات متنوعة في بناء زمن القص، كالتقطيع والتوليف، مما هو معتمد في بناء الشريط السينمائي، وهكذا يبتعد زمن القص بالشكل الذي يأتي فيه الرواية الحديثة، عن التعاقب التاريخي كشكل تميز به القص في معظم الروايات الكلاسيكية.

عاشراً قيمة هذه الرواية:

- تختال هذه الرواية على طول ما يقارب الأربعمائة صفحة، طموحة لكتابة التاريخ الفني للمخاض السياسي والاجتماعي في سوريا، خلال ما يقارب ثماني سنوات، وفي عملية التاريخ تقذف كوليت خوري بسائر المحرمات الجنسية والسياسية عرض الحائط، وتتحرر من سائر الرقباء الذين يعششون في تلافيف دماغ الكاتب العربي التقدمي المعارض، جراء التكوين الأسري، والنشأة الاجتماعية، والمناخ السلطوي والاجتماعي العام.

- كوليت خوري كاتبة واقعية، وأن الأمور هي هكذا في الواقع، وأن ما روته ليس إلا الواقع والصحيح، وما يقال عنها سبق وقيل عن روائيين عرب وغير عرب، عرفوا في سردهم الروائي كواقعيين، ولئن كانت روايتها توحي لدى قراءتها بواقعي، بأحداث تتذكرها، وبأشخاص كأننا نعرفهم من مراجع أخرى، رأينا أو سمعنا، بمن هو مثلهم، فإن رواية ((أيام مع الأيام)) تهتم بتوليد أثر بواقعية ما ترويه، فهي حريصة على أن يبدو كلامها حقيقياً له قدرة الاقناع، وله مبرراته، وهذا ما يجد سبيله في حركة الزمن السردي، وفيما يكتسبه من طابع يجد سبيله في علاقة الراوية بما ترويه، إن كان ذلك لجهة حضور الشخصيات بأصواتها مباشرة (الحوار)، أو كان لجهة حرص الراوية على نقل ما تقوله هذه الشخصيات.

- يتخذ الزمن في ((أيام مع الأيام)) طابع حركة التوالي، تتوالى الأحداث، بمرور الأيام والسنين، وكأنها في القص كما هي على مستوى الوقائع، يعقب بعضها الآخر، لكنها تبقى في الوقت نفسه في تعاقبها مفتوحة على محيط واسع، يشمل العديد من الأفعال والأحداث والناس.

❑ هوامش البحث

(1) رواية ((أيام معه))، بيروت 1959

(2) رواية ((ليلة واحدة))، بيروت 1960

(3) رواية ((ومرّ صيف))، دمشق 1975

(4) الصفحة الثانية الخارجية من غلاف المجموعة

(5) الرواية، ص: 136،17، 15،379، 371،18

د. ياسين فاعور

❑❑❑

قراءة في رواية "عبد الله الكوفي" تأليف صالح الرحال

عُرف الدكتور صالح الرحال شاعراً -حديثاً- وقد نشرت [illegible] عدداً منها في ديوان مستقبل الربيع.

ولكن القريب من الشاعر الرحال، لم يكن يتوقع أن يغامر هذا المتمرّد في قصائده على الرتابة بكل أشكالها الاجتماعية والفكرية والفنية. ليدلي بدلوه في بئر الرواية، ويخرج برواية (عبد الله الكوفي) التي نال عليها مؤخراً جائزة إحسان عبد القدوس. تلك الرواية التي لم تكن غايتها إمتاعَ جمهور القرّاء -كعادة أغلب كتّاب الرواية- بقدْر ما تعمد إلى جعل هؤلاء القرّاء يقفون في مهب رياح العصر التي تؤرقهم بل وتقضّ مضاجعهم في أحيان كثيرة.

إن الدخول في عالم الرواية يذكرنا في البداية بهذا التجاوز المستمر بين السلب والإيجاب في علاقة الإنسان بالمجتمع، بين الأدنى والأعلى، بين الكلي والجزئي، حتى ليظلّ هذا التوازن -والمتداخل أيضاً- ساخناً وممتداً وثقيلاً، ليرسم في دقةٍ متناهيةٍ النَمْنمات الجزئيّة التي تدخل في تكوينات الفرد النفسية المتخمة بإحساساتٍ متباينةٍ من الغربة والضياع والحصار الكابوسي، والناتج عن لعبة السلب والإيجاب في علاقتنا الاجتماعية التي يتسم جانبٌ كبيرٌ منها بالزيف والخداع. تضع الرواية في منظور العمل الأدبي ميزةً فنيةً تتسم بها، تتوضّح في حواراتٍ فكريةٍ صامتةٍ وعلنيةٍ، حاميةٍ حيناً ومتأزمةٍ غالباً ويعبّر فيها الكاتب عن رأيه في الحب والمجتمع والسياسة والاقتصاد والتراث والتغيّرات الراهنة والمستقبل والمرأة والظلم والفساد، كل ذلك من خلال تلك العلاقة الجدليّة الموّارة بالحركة والصاخبة بالحيوية التي تُثري العمل الفنيّ الروائي إثراءً فكرياً وفنياً معاً. إنها الحياة العامة يخوض الكاتب غمارها ليستخلص منها عبر الحياة المتراكمة بجمالها وجاذبيتها حيناً وبقبحها وأحزانها ووجوهها الخائفة المخيفة أحيانا أخرى. علاقة ديناميكية جديدة تساير المسرى الحضاري للّحظة والموقف في مرحلة التكوين الاجتماعي واستقرار نظمه، وهي ديناميكية الرؤية، وتنبّؤات المستقبل وتعرية الواقع التي تقف شاهدة على عصر اختلطت فيه الأوراق، واهتزّت القيم، وتصارع فيه الخير والشرّ علانية في الساحات والمؤسسات العامة.

ولإعطاء فكرةٍ موجزةٍ عن الرواية -مع أن التلخيص يفقدها ذاك البريق والشفافية- بغية وقوف القاريء على عالمها الذي يتلخص في القيام برحلةِ عددٍ من الأصدقاء من حلب إلى اللاذقية وقضاء بضعة أيام على الشاطيء الجميل، يظهر من خلالها -الكوفي- الشخصية المحورية في الرواية أفّاقاً يبحث عن أشياء كثيرةٍ أولها الحب وآخرها الفكر، وبين الحب والفكر يدخل بوابات الجحيم وحواكير الجنان. يمضي في الأسفار ويقطع المسافات، لكنه في النهاية يجد نفسه محاصراً في نطاق بيئته العربيةِ المحدودة الأبعاد فلا يجد مناصاً من أن يبحث عن الحلول بين أصدقائه، شخصيات الرواية وهم من الأطباء والمهندسين ومدرسي الجامعة والصيادلة، فيدخل معهم في حوارات جادّةٍ عن كل شيء..

وتتوشج أواصر الصداقة، ويدخل الحب العاطفي النفوس، فيربط بعض الشخصيات ببعض، فتتآلف حيناً وتتنافر، وينجذب من يُقدّس الصداقة إلى أمثاله، ونرى صوراً متقاربةً ومتباينةً تصنع أحداث الرواية، نبيله. إقبال. الصيدلانية فاطمة. والكوفي. وأنور والدكتور أمين وحسان ووليد ومصطفى ومها...

تلتقي (الشلة) على الشاطىء مع أسرة رجلٍ لبنانيٍ ثري وأحدِ رجال الأعمال في القطر الشقيق، فؤاد وزوجته ثريا وابنته الدكتورة علياء وابنه الدكتور عمر، وتنشأ علاقةُ صداقةٍ بين الجميع ثم تقوم علاقةٌ عاطفيةٌ بين الكوفي والدكتورة علياء المدرسّة في الجامعة اللبنانية، وتسيطر هذه العلاقة الحميمة على جانبٍ كبير من الرواية، فتشغل العاشقَين طوال الوقت، ويتفقان على الخطوبة، ولكن ذلك لم يتمّ لأن الأحداث السياسية الدامية التي تسم طبيعة الحياة في المنطقة العربية تتدخل في أدقّ المراحل لتضع حداً فاصلاً لعلاقة الحب العاطفي، ويكون ذلك في الوقت الذي يذهب فيه الكوفي إلى بيروت بقصد الخطوبة، فتلقى الخطيبة مصرعها برصاصةِ قنّاصٍ حين كانت في طريقها إلى الجامعة. يعود بعدها الكوفي إلى بلده خالي الوفاض.

ويُغني السردَ الروائي -إلى جانب هذا الحدث المحوري- أحداثٌ ثانوية متعدّدة مما شهده البطل في طفولته في القرية المنفيّة على سفوح الجبال من حبٍ وعشقٍ وسحرٍ وضيافةٍ وظلم واستغلال، وما حلم به في أثناء دراسته في اللاذقية، من حب وأمل وشوق، وما عاينه في لبنان حين كان يذهب في العطلة الصيفية للعمل في حقول التفاح، من علاقاتٍ متفسخة قوامها الذل والخيانة واختلال القيم والمفاهيم، مما يبعث في كثيرٍ من الأحيان على التشاؤم، وتبدو النهاية في معظم ما تثيره الرواية وما تؤول إليه متسربلةً بحلةٍ إيقاعية حزينة، نسمع منها فحيح كل ما هو غير إنسانيٍ وغير نبيل.

إن الرواية تُظهر مدى اهتمام الكاتب بالعينيّ من الأشياء حتى الجزئي منها، بحيث تتحول الجزئيات إلى صورٍ كليةٍ شاملةٍ، وتقدّم رؤيَةً واقعيةً للإنسان والمجتمع، ولكن من خلال أسلوبٍ وردي وشاعري، يمسك بتلابيب القارىء فلا يدعه من دون أن يأتي على النهاية.

وتأتي الرواية على بعض الجوانب السلبية في مجتمعنا العربي حيث تفككت عرى العلاقات الاجتماعية واضمحلّ تاثير الأبوين في الأسرة، وتفسّخت المعاملات الإدارية، حتى إن المتشائم ليظنّ أن الخيانة يمكن أن تدخل كل بيت، وأن الرشوةهي الوسيط الأهم في تحقيق وإنجاز المعاملات. أو لكأن العالم يعيش في دوامة لا يستطيع الإنسانُ السويّ أن يستسيغ مجاراتها، وأن هذه الدوامة تبتلع الجميع حتى تجعلهم يسقطون منهوكي القوى، وأن الحياة تخلو من العقل والمنطق، الجميع فيها مدانون لأنهم شاركوا في صنع هذا المجتمع وخلق هذه العلاقات المتفسخة.

فالدكتور أمين -زوج نبيلة- طبيب تجاوز الأربعين، وأبٌ لعددٍ من الأولاد، يتطلّع إلى الصيدلانية فاطمة، ويسعى إليها بكليته. يأتي إليها بقصد زيارة والدها المريض، فيصطحبها بسيارته "لقد بدت مغريةً فعلاً. رائعةً أكثر من امرأة بل ربما كانت ألف امرأةٍ في جسدٍ واحدٍ، وحدّق فيها ونظرتُه تفضح سريرته. بل لقد فضحتها ولم تخف على فاطمة هذه النظرة" وعندما يجعل السيارة تنطلق في غير اتجاه البيت، تحتج فاطمة لأن الطريق يطول، وزوجته نبيلة لا بد أنها تنتظر. لذلك يعلن:

- دعينا من السيدة نبيلة الآن. أما عن راحتي فهي بجانبك.

ثم يدخلان مقصفاً يتناولان مشروباً "تناول كأس البيرة بيده اليمنى، بينما كانت يده اليسرى تلامس ساعد فاطمة العاري... أبقت يدها على الطاولة تدغدها يده اليسرى ونظرت إليه بعينين وسنانتين قائلةً: إنك تجيد الغزل يا دكتور..."

وفاطمة كانت في منظور الأكثرية جسداً يتشظّى جمالاً وفتنةً وإثارةً. لذلك لم يكن الدكتور أمين وحده قد تمنى الوصول إليها بل كان هناك الكوفي الذي تعلّق بها وتعلّقت به، حتى إنها هتفت إليه (عاكسته) صامتةً من دون أن تبوح بحرف. بينما يسعى هو إليها في الصيدلية متذرعاً بحاجته إلى الدواء، ليتفق معها على موعدٍ، لا يتأخر أحد منهما عنه ثانيةً واحدة، فيصطحبها إلى منزله، يسكرها بالغزل والموسيقا "وهات يا هات من أبعاده دِيما. شعراً يبوح وثغراً واكفاً وسما. أمسكها من يديها الاثنتين، وداعب شعرها. ووضع يده على عنقها نازلاً بها إلى غاياتها. استسلمت بينه وبينها وكأنها يمامةٌ لم تعرف مأوى وقد لوّحتها شموس وسماوات. غاب إلفها فوجدته، وانحسرت سماؤها ثم أشرقت بشمسها من جديد، وغاض نبعها، فانبجس الخصب والنهر في لحظةٍ، وأكلت بعضها ولم تشعر إلا وهي تطوّقه، أمالها قليلاً فظهرت ثلوجٌ وابتدأت أعاصير، ويا لفحاً كونياً هادراً صاخباً لا يُبقي ولا يذر، ويا ليلاً رائعاً هائلاً ضمّ في حناياك، واتئدْ في مسراك، وليكن هذا الليل سنةً، تبارك الليل. هذا الليل لي. هذا الجنون..."

وتبدو فاطمة أنموذجاً للفتاة الشرقية المعاصرة، كزهرةِ الربيع تحطّ عليها الفراشات لتمتصّ منها الرحيق، وهي تجيد نفح العبير، لتجذب هذه الفراشات بعبقها وألوانها لتكون اللقاءات وتكون المتع العابرة والمسروقة في زمن الشباب.

ولعل فاطمة كانت خائفةً من العنوسة، وتجاوز سن الزواج على الرغم من أن الرواية تصفها بالجمال والإثارة وأنها مرغوبةً جداً، إلى جانب وضعها العلمي والاجتماعي الذي يؤهلها لأن تكون مقبولةً من الشباب، وهي لا تتوانى عن إعطاء جسدها حقه من المتعة، فتسمح لنفسها بالدخول في علاقات عاطفية مع الكوفي، والدكتور أمين، ومن قبل كانت تتطلع إلى وليد طبيب الأسنان ذاك الدون جوان الذي لا يقبل الارتباط بأنثى، والمرأة بالنسبة إليه كأسٌ من الخمرة إذا شربها لا بدّ من كأسٍ أخرى، وكان بالنسبة لفاطمة رجلاً عادياً لا تحبه ولا تكرهه، ولكنها تتمنى الارتباط به والزواج منه لإنهاء وضعٍ غير مريح... لقد دخلت عامها السادس والعشرين، وهي تطمح إلى الاستقرار والأمومة، وهي عندما تفلس من الكوفي في رحلة الشاطىء تعود بأنظارها إلى وليد، فتستجيب لدعوته في الشاليه، لتتناول القهوة، كما تستجيب لمغازلته "ونظر إليها وقد اكتنز ثدياها وبرزا وشمخ

جيدها يسدّ عليه منافذ الطرق. بل قلْ منافذ الهواء. كاد يختنق. وضع فنجان القهوة على الطاولة، وسمح ليده أن يضعها فوق فخذها ضاغطاً عليه بحنانٍ وشهوةٍ وجنون..."

إن فاطمة على الرغم من وعيها الفكري، ومؤهلها الجامعي، وعملها التجاري الذي يسدّ جانباً عريضاً من فراغ أيامها، فإنها تمثّل الخواء النفسي والروحي الذي يشمل قطاعاً عريضاً من أبناء وبنات مجتمعاتنا العربية المعاصرة، إنه الوجه الآخر للمجتمع الاستهلاكي الذي يعاني أبناؤه من الخوف والضياع. الخوف من المستقبل، والضياع في مجتمع تابعٍ لسياسات اجتماعية واقتصادية غير مستقرة.

ولعل فاطمة التي يئست في النهاية من الارتباط بأحد أبناء بلدها ومعارفها الذين تطلعت إليهم، غدت كالغريق الذي يتشبّث بقشةٍ. وأخذت تنتظر أي إنسانٍ يطلب يدها. ولذلك نراها لا تدع الفرصة تفلت منها هذه المرة حين تلمس تعلّق ذاك الشاب اللبناني -الدكتور عمر، شقيق علياء- فتسعى من طرفها إلى توطيد تلك العلاقة، ولكن بعدما أفلست من الجميع وتعبر عن ذلك إلى عمر رفيقها في الرحلة، الذي يقول لها:

- هذا الغد الجميل يا فاطمة. نحن الذين نؤسسه الآن. وبقدر ما لدينا من ريادةٍ وطموحٍ وإرادةٍ، بقدْر ما يأتي مشرقاً جميلاً.

إن فاطمة تقبل بالشاب المجهول الذي لم تعرفه إلا منذ يومين. تستجيب لمغازلته، تقبل الاقتران منه والذهاب معه إلى لبنان للعيش معه على الرغم من معرفتها بأن العيش في هذا البلد الشقيق محفوف بالمخاوف والمخاطر، متخليةً عن أحلامها وطموحاتها، وعن الأسرة والمدينة التي كانت تحبها كثيراً.

إن فاطمة تمثل الشريحة الواسعة من بنات المجتمع، فهي مثقفةٌ بمؤهل جامعي، ومردودٍ ماديّ جيد، ولكنها ابنة أسرة كادحة فقيرة. يعاني أبوها من المرض، وهي فوق ذلك كله جسدٌ متفتحٌ منفتحٌ على الأصدقاء والسهر والرحلات، يتمنى ويرغب ويمارس دوره كجسدٍ بعد أن تجاوز مرحلة الصبا ودخل مرحلة الشباب، ليدلف منها بعد لأيٍ إلى مرحلة العنوسة واليأس.

إن تبادر الأدوار بين كل من الكوفي وفاطمة، والتقاء كل منهما بمن يضعه القدر على طريقه، يذكرنا بالحياة الخاوية من الروح والفكر معاً حيث تلفّ الشباب والمثقفين منهم بصورة خاصة. هذا الخواء الذي يتماشى وأوضاع المنطقة المحمولة على كف عفريت، ليجعلها تتأرجح من دون أن تستقرّ على حال. فالأوضاع الاجتماعية المهتزّة نتيجة الغزو الثقافي والتلاقح الحضاري وما يترتب على ذلك من علاقات متفككة قد انعكس على الواقع الراهن نلحظه في هذا اللهاث المتواصل خلف الأنثى والذي لم يكن مبنياً على منطق أو عقل، يرافق ذلك انحدارٌ في العلاقات الاجتماعية الأخرى كالخديعة والخيانة والرشوة، الرشوة التي يضطر إليها الكوفي للحصول على الشاليه، أو المادة الصحفية التي لا تُنشر إلا إذا كانت مشفوعةً بإمرأة، أو ذلك الإخبار الأمني الكاذب الذي ينظمه طلال الحسن أحد ضعاف النفوس بأحد ضحاياه ليبعده عن طريقه. أو احتيال رجل الأعمال طاووس لتشغيل أموال المغفلين البسطاء ثم إعلان إفلاسه، أو خيانة أمينة زوجها الفقير خلف مع ابن عمه جدعان العائد من ليبيا لتكون عشيقةً وعاريةً. والأنكى من ذلك في سلسلة الموبقات الاجتماعية هذه مساومةُ أهل الزوج المخدوع لضمان سكوتهم، ولما لم يتفقوا على المبلغ المطلوب يُخبر أهلُ الزوج أهلَ أمينة بالعار فيذبحونها ذبح النعاج.

إن هذه اللقطات وسواها مما حفلت به الرواية والتي تعبّر عن مجتمعٍ لا يزال يفتقد الأخلاق، هو المجتمع نفسه الذي يعاني من أزمات سياسية واقتصادية، ويفتقر إلى الاستقرار بعد ظهور لوثة النظام العالمي الجديد والتي

تحاول الرواية أن تمسّ جانباً منها مساً خفيفاً "هذا هو عالم وحيد القرن. سيدته الأولى والثانية هي أمريكا. أمريكا التي تكنّ لنا في صدورها الحب. استغفر الله مماتكنّ ولا حاجة لتعريف هذا الحب..."

ونظراً لكون الرواية رواية مثقفين، فإن المؤلف يحاول أن يلمس بعض أحداث الساعة، كالصلح مع إسرائيل، والتطبيع، وضعف القوميات، والتظاهرات ضد وعد بلفور، وتجربة الوحدة بين سورية ومصر، والمقاومة في الجنوب اللبناني، ولكن من دون أن تحمل الرواية أفكاراً كبيرة في هذه الموضوعات، ولعلنا نتيجة الاحباطات المتلاحقة في المنطقة، نجد الكاتب يعرّج بنا على بعض المواقف التاريخية والشخصيات العربية والإنسانية التي تثير فينا مشاعر العزة والغيرة، فيذكّرنا بأبي عبد الله الصغير الأندلسي الذي قيل فيه:

إبكِ كالنساء مُلكاً مضاعاً   لم تحافظ عليه مثل الرجال

ويعيد إلى أذهاننا صرخة هند أم عمرو بن كلثوم حين رفضت استعباد هند الأخرى والتي خلّدها ابن كلثوم في معلقته الشهيرة:

ألا هبّي بصحنك فاصبحينا   ولا تبقي خمور الأندرينا

وقد أتت الرواية على ذكر زهيربن أبي سلمى وإبراهيم عليه السلام وزوجتيه سارة وهاجر، والكنعانيين واليبوسيين، وهند عتبة التي لاكت قلب حمزة، وعائشة بنت طلحة التي شبّب بها عمر بن أبي ربيعة، وألكسندرة زوجة القيصر الروسي نيكولاي الثاني التي عشقت القسّ راسبوتين مدعيةً أنها تلتقي به لكي يطرد الشياطين من جسمها. ويذكر بروميثيوس وباخوس وزوربا وغودو بيكت وعشتار وإيزيس وأراغون الذي يرى أن مستقبل العالم امرأة، وروزنتال الذي يرى أن الحياة التي تخلو من الشعر لهي حياةٌ غير جديرة بأن تُعاش.

لقد نالت رواية عبد الله الكوفي جائزةَ إحسان عبد القدوس الثانية في مسابقة الرواية لعام 1996 على مستوى الوطن العربي، وهذا يعني أنه قد ظهر بيننا روائي جادّ واعدٌ ولكنه متمرّدٌ على الأسس التقليدية، ويمكن أن نذكر له مقدرته على إدارة الحوار الرشيق المعبّر من غير إطالةٍ والذي يجذب القارىء، وهو إضافة إلى النسق الروائي يتلاعب بالكلمة والجملة فيسبكها سبكاً متميّزاً صنيعَ كاتبٍ متمرس لتشفّ العبارة، وترقّ الصورة، وتغلّف الروايةَ مسحة شاعرية ويمكن أن ندلّل على ذلك بهذا المقطع الذي يبوح فيه الكوفي بأسرار صدره على مسامع علياء على الشاطىء:

"حسناً أيتها الزنبقة. وأنتِ هذا البحر، وهذا المدى، والسيف في خاصرتي والوقت يهرب من يدي. هل أنتِ صبحي أم غدي؟ أم احتراقي السرمدي؟ هل أنتِ إلاّ امرأة كانت إلهاً زمناً ثم استوت آلهة وانبجست منها الرؤى في معبدي.. هل أنتِ إلا امرأة، والأرض هذي امرأة. وأنا العشيق الأبدي.

....

▪ محمد قرانيا